This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

B 918,126

PROPERTY OF
The University of Michigan Libraries
1817
ARTES SCIENTIA VERITAS

Ein als Abt verkleideter französischer Diplomat wird gefangen von Konstanz nach der Reichenau abgeführt.

Luxerner Schilling fol. 236. Hand B.

DIE

SCHWEIZERISCHEN BILDERCHRONIKEN

UND IHRE

ARCHITEKTUR-DARSTELLUNGEN.

Von

JOSEF ZEMP

MIT 136 ABBILDUNGEN

HERAUSGEGEBEN DURCH DIE STIFTUNG

VON

SCHNYDER VON WARTENSEE

ZÜRICH

DRUCK UND KOMMISSIONSVERLAG VON F. SCHULTHESS

1897

D
207
53

VORWORT.

1. Initiale aus Schodoler.

In allen Büchern, wo von illustrierten Schweizerchroniken die Rede ist, steht zu lesen, dass der Kunstwert dieser Bilderwerke weit zurücktrete gegenüber der Fülle kulturgeschichtlichen Gehaltes, die uns mit jedem Bilde neue Seiten alten Schweizerlebens offenbare. Dem ist wirklich so, und jene Künstler und Kunstfreunde, die sich eingehender mit den Bilderchroniken beschäftigt haben, schöpften daraus mehr kulturgeschichtliches Wissen als künstlerische Anregung. Martin Usteri (1763 bis 1827) hat als Erster dem Schatze nachgegraben und in seinen Studienblättern bald in treuer Kopie, bald in freier Nachzeichnung eine Menge Proben aus der Bilderwelt schweizerischer Chroniken wiedergegeben. Diese Studien verliehen dem Dichter-Künstler eine damals ungewöhnliche Sicherheit über die schweizerischen Lebensformen im 15. und 16. Jahrhundert. Usteris Aufzeichnungen, denen auch die neuere Forschung über schweizerische Glas-

gemälde Grosses dankt, haben zur Wiederbeachtung einer seither völlig vergessenen Bilderchronik Anstoss gegeben; ich meine des Berner Chronisten Diebold Schillings ursprüngliche Redaktion der Geschichte der Burgunderkriege[1]. — Nach Martin Usteri beschäftigten sich der hochbegabte Stecher Franz Hegi (1774—1850) und der Historienmaler Ludwig Vogel (1788—1879) vielfach mit dem Bilderschmucke unserer Chroniken[2].

Verschwindend weniges ist bis heute von solchen kulturgeschichtlichen Studien an die Öffentlichkeit gelangt. Nicht bloss die Wissenschaft hat diesen Mangel zu beklagen. Er lässt sich auch in Kunst und Leben fühlen. An das vaterländische Schauspiel sei erinnert. Seit dem Jahre 1886, als auf der Walstatt ob Sempach ein heiliges Walten hoher Kunst die Herzen Tausender mächtig ergriff, scheint ohne Festspiel kein bedeutsamer Tag eidgenössischer Geschichte mehr gefeiert werden zu können. Aber den Freund altschweizerischer Eigenart stört es, bei solchen Anlässen die Darsteller nach ausländischen Kostümbilderbüchern gekleidet zu sehen. Historische Umzüge wieder und Kompositionen unserer Künstler — an den Wettbewerb für die Ausschmückung des Landesmuseums darf erinnert werden — haben die Unkenntnis nationaler Eigenart schon oft empfindlich gezeigt. Wer einmal mit gebührender Benutzung der illustrierten Chroniken die Geschichte der schweizerischen Tracht und Waffen schreibt, wird in vielen Dingen eine frühe Scheidung von den Nachbarländern konstatieren. Kaum aber würde der Forscher bei der Darstellung dieser Dinge verbleiben. Dem Drange, den vollen Lebensinhalt jener Bilder-

[1] Eine Edition wird von Prof. Dr. G. Tobler in Bern vorbereitet. — Martin Usteris Studienblätter aus den Bilderchroniken befinden sich in den Sammlungen der Zürcher Künstlergesellschaft.

[2] Die Handzeichnungen von Hegi befinden sich zu einem Teile in den Sammlungen der Künstlergesellschaft in Zürich. Ludwig Vogels Studienblätter sind infolge hochherziger Schenkungen grösstenteils im schweizerischen Landesmuseum vereinigt.

welt zu erfassen und den schriftlichen Quellen der Kulturgeschichte die bildlichen ebenbürtig an die Seite zu stellen, könnte er nicht widerstehen. Was etwa in Schützenfestzeitungen und Neujahrsblättern an bezüglichen Studien und Reproduktionen bis jetzt erschien, lässt nicht ahnen, wie sehr aus den Bilderchroniken unser Wissen von Leben und Sitten unserer Vorfahren in Krieg und Frieden, in privaten und öffentlichen Dingen bereichert werden könnte.

Der Geschichte altschweizerischen Kriegswesens böten diese Quellen besondere Hülfe. Bewaffnung und Ausrüstung unserer Kontingente und die hierin bestehenden Gegensätze zu fremden Truppen, Marschordnung, taktische Formen und ihre technischen Hülfsmittel, solche Dinge könnten ohne Benutzung von Chronikbildern nicht genügend erforscht werden. Das haben einige Fachschriftsteller auch bereits erkannt. E. von Rodts Kriegsgeschichte der Republik Bern, Elggers Werk über das schweizerische Kriegswesen vernachlässigen die Bilderwelt der Chroniken nicht, doch sind sie von erschöpfender Durchforschung weit entfernt.

Man könnte die Chronikillustrationen, zumal die Schlachtbilder, auch auf ihren historischen Gehalt untersuchen. Nicht selten bieten die Bilder Einzelheiten, die im Texte der betreffenden Chroniken fehlen. Beispielsweise zeigen die Darstellungen der Sempacher Schlacht in Tschachtlans Chronik (1470), in Diebold Schillings amtlicher Berner Geschichte und im sogenannten Spiezer Schilling die abgeschnittenen Schuhschnäbel der Ritterschaft schon bevor eine schriftliche Quelle von dieser Einzelheit erzählt. Bilder sodann, die unmittelbar nach den dargestellten Ereignissen entstanden, wie die Illustrationen in Diebold Schillings Burgunderkriegen in Zürich oder der grosse Holzschnitt der Schlacht bei Dornach, können den schriftlichen Überlieferungen als gleichwertige Quelle an die Seite treten. Von verlorenen alten Schlachtbildern, die bei den

Zeitgenossen als authentische Darstellungen in gleichen Ehren standen wie schriftliche Berichte — Bilder sehen galt damals noch so viel wie Lesen und Hören —, haben sich mehrfach in illustrierten Chroniken Kopien erhalten. Die Geschichte der Schlacht bei Murten wäre nicht in jene erst durch die Forschungen von Dr. Hans Wattelet endgültig widerlegten Irrtümer geraten, wenn die früheren Schriftsteller, die Militärs sowohl wie die Historiker, aufmerksam die alten Schlachtbilder studiert hätten. Wattelet hat zuerst die Übereinstimmung des geschichtlichen Verlaufes mit einem grossen, 1609 datierten Kupferstich von Martin Martini konstatiert. Dass dieser Stich nach einem verlorenen, im Jahre 1480 vom Berner Maler Heinrich Bichler für den Ratssaal zu Freiburg gemalten Schlachtbilde kopiert sei, wurde schon früher vermutet. Sicher ist nun jedenfalls, wie wir aus bisher unbeachteten Chronikillustrationen nachweisen können, dass Martinis Darstellung auf ein vor 1481 entstandenes Original zurückgeht. Ähnlich können wir eine später vielfach wiederholte und geradezu typische Darstellungsart der Schlacht bei Dornach auf ein altes, verlorenes Bild zurückführen. Und das Studium der Chronikillustrationen hat uns überzeugt, dass Rudolf Manuels Sempacher Schlacht, ein grosser, seltener Holzschnitt von 1551, von einem alten, um 1472 gemalten Bild in der Sempacher Schlachtkapelle ausgeht. Damit wird die älteste bildliche Darstellung von Winkelrieds That ins 15. Jahrhundert zurückverlegt.

Weder nach der kulturgeschichtlichen, noch nach der historischen Seite werden im vorliegenden Buche die Bilderchroniken betrachtet. Dem Verfasser schwebte vielmehr gleich von Anfang eine Untersuchung der in den Chroniken enthaltenen Architekturdarstellungen vor. Es galt festzustellen, welche dieser Bilder Bauten nach der Wirklichkeit wiedergeben, und es lockte zu zeigen, wie auch jene Zeichnungen, die sich als Schöpfungen der Phantasie ausweisen, unserer Kenntnis nationaler Baukunst dienen

können. Man findet die nähere Ausführung dieser Ziele in den einleitenden Worten zum zweiten, dritten und vierten Teile des vorliegenden Buches. — In erster Linie aber war ein voller Überblick der Quellen zu gewinnen. Die Bilderwelt sämtlicher Schweizerchroniken musste dem Verfasser bekannt werden. Bald genug weckte diese Vorbereitung Lust, die ganze stattliche Reihe unserer Bilderchroniken in einem grösseren ersten Teile nach Art einer kunstgeschichtlichen Monographie zu behandeln. Manches, das den Namen „Chronik" streng genommen nicht verdient, musste dabei mitberücksichtigt werden. Denn eine Anzahl graphischer Einzelblätter, zumeist Schlachtbilder, stehen in so inniger Beziehung zu den eigentlichen Chroniken, dass sie am besten mit in die Darstellung aufgenommen wurden. Auch einige Bücher legendarischen Inhaltes schienen, wenn sie Heiligengeschichten von spezifisch schweizerischer Art enthalten, der Berücksichtigung wert. Wenn dieser erste Teil bei dem Inhalte der Darstellungen oft länger verweilt, als bei der Kritik und Analyse der künstlerischen Form, so wird das nicht befremden. Dadurch soll eben die hohe kulturgeschichtliche Bedeutung unserer Chroniken betont sein. Man wird aber auch die formale Seite der Illustrationen nicht vernachlässigt finden. Mir schien es wichtig, in naiven, prätentionslosen Bildern den Wechsel künstlerischer Grundsätze zu verfolgen: im 15. Jahrhundert den Übergang von mittelalterlichem Andeutungsstil und konventioneller Form zu objektiver Naturbeobachtung, und zu Beginn des 16. Jahrhunderts das fast plötzliche Durchbrechen einer unbändig rauhen Naturkraft, die mit der politischen Entfaltung der damaligen Eidgenossenschaft ohne Zweifel innerlich verwandt und nicht zu übersehen ist, wenn das Werden und Wirken von Künstlern wie Hans Holbein, Niklaus Manuel und Urs Graf richtig verstanden sein will. — Beides aber, Inhalt und Form, vermag in dem, der sich in diese anspruchslosen Bilder vertieft, eine eigentümliche Bestimmtheit historischen

Gefühles, eine gewisse Kongenialität des Empfindens wachzurufen. Und aus solchen Stunden intimen Erkennens unserer Vergangenheit mag auch in einer neuen Eidgenossenschaft warme Liebe zum Heimatlande schöner erblühen, als im Redestrom der Schützen-, Turn- und Sängerfeste.

Des Verfassers herzlicher Dank sei vorab der Stadtbibliothek Zürich als Verwaltungsbehörde der Stiftung von Schnyder von Wartensee ausgesprochen. Indem sie die vorliegenden Studien in die Reihe der wissenschaftlichen Publikationen jener Stiftung aufnahm, setzte sie den Verfasser in stand, seine Arbeit vielseitiger auszubauen und bedeutend reicher zu illustrieren als anfänglich gehofft war. Für alle Förderung sodann, welche der Arbeit durch Mitteilungen und Gefälligkeiten zu teil wurde, sei des Verfassers Dankbarkeit hiemit bekundet. Herrn Prof. Dr. J. R. Rahn in Zürich, der zu dieser Arbeit anregte und ihr stetsfort Interesse schenkte, den Herren Staatsarchivar Dr. Th. von Liebenau in Luzern und Dr. R. Durrer in Stans, den Vorständen der benutzten Bibliotheken, insbesondere den Herren F. J. Schiffmann in Luzern und Dr. Hermann Escher in Zürich fühlt sich der Verfasser besonders verpflichtet.

Von den Illustrationen sind die Clichés zu Fig. 61, 62 und 70 von der Verlagsanstalt Emil Wirz in Aarau, Fig. 57 von der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich und Fig. 40 vom Herausgeber der Statistik schweizerischer Kunstdenkmäler, Herrn Prof. Rahn, zur Benutzung geliehen worden. Alle übrigen Bilder sind Originalillustrationen.

INHALT.

I. DIE SCHWEIZERISCHEN BILDERCHRONIKEN DES 15. UND 16. JAHRHUNDERTS.

Einleitung.

Private und offizielle, lokale und gemein-eidgenössische, handschriftliche und gedruckte Werke, S. 1—2. Inhalt und Form der Illustrationen. Reichtum der Gegenstände, patriotischer Charakter. Zurückbleiben der Darstellungsform. Ältere Bilderwerke als künstlerische Vorschule. Drei schweizerische Manuskripte der Weltchronik des Rudolf von Ems und ihr Zusammenhang 2.

Weltchronik des Rudolf von Ems in St. Gallen 4. Inhalt, Technik 6, Stil der Darstellungen, Einfachheit der Komposition, die Figuren 7.

Weltchronik des Rudolf von Ems in Zürich 8. Technik, Stil des Figürlichen und Landschaftlichen. Darstellung der Architekturen. Zeitgenössische Kostüme 9. Zusammenhang mit der St. Galler Handschrift 9, 10.

Weltchronik des Rudolf von Ems in Berlin (sog. Toggenburger Bibel) 11. Technik und Stil der Darstellungen. Volles Durchbrechen des Realismus und der Schilderung zeitgenössischen Lebens. Zurückbleiben des Landschaftlichen 11—13. Zusammenhang mit den vorigen Manuskripten 14. Die Toggenburger Bibel als stilistischer Vorbote der älteren Schweizerchroniken 15.

Weltchronik in der Luzerner Stadtbibliothek, geschrieben und illustriert von Johannes zum Bach 15.

Auftreten von Darstellungen zeitlich und örtlich naheliegender Ereignisse. Romfahrt Kaiser Heinrichs VII. Konstanzer Konzilschronik des Ulrich von Richenthal 17. Bilderchroniken in Deutschland 17—19.

Einfache Darstellungsform der schweizerischen Chronikbilder. Vorherrschen der kolorierten Federzeichnung. Vergleichung mit ausländischen Werken. Parallelen mit dem Stil der älteren Holzschneidekunst. Erzählende Richtung und explikativer Zweck der Bilder. Ihre Bedeutung in der Kunstgeschichte 19—21.

1. Die Berner Chroniken des 15. Jahrhunderts.

Bern als Ausgangspunkt der schweizerischen Chronikillustration 22.

Benedikt Tschachtlans Chronik in Zürich 23. Inhalt. Heinrich Dittlingers Anteil. Geschichte der Handschrift. Technik der Bilder 25. Das Landschaftliche. Stil der Figuren 26. Auffassung der Scenen. Bilder aus Berns Gründungsgeschichte 28. Bilder kriegerischen Inhaltes 29. Schlachten 30. Belagerungen, Plünderungen etc. 31. Kriegszüge 32. Bilder zum alten Zürichkrieg 33—35. Kunstgeschichtliche Bedeutung der genrehaften Motive 35.

Chronikschreiber **Diebold Schilling** und seine Werke 35.

Band I und II von Diebold Schillings amtlicher Chronik in Bern 36. Titelblätter und Initialen. Spuren eines Zusammenhanges mit Tschachtlans Bildern. Technik 37. Das Landschaftliche. Manierismus der Figuren 38. Auffassung der Scenen 39. Wiederholung regelmässiger Typen der Komposition. Bilder von Versammlungen 39, Kriegszügen 40, ceremoniellen Zügen, Belagerungen, Schlachten 41, Schlacht bei Morgarten, Laupen, Sempach 42. Freiere Kompositionen 43.

Diebold Schillings Burgunderkriege in Zürich 44. Geschichte und Beschreibung des Manuskriptes. Technik und Stil. Schwäche der Form und Vorzüge des Inhaltes der Darstellungen 47. Belagerungsbild. Schlacht bei Murten; vermutlicher Zusammenhang mit einem Gemälde von Heinrich Bichler 48.

„Spiezer Schilling" in Bern 49. Titelblätter. Schreiber und Zeichner eine Person? 49. Technik. Ansätze künstlerischer Komposition 52. Darstellung der Tiere und der Landschaft 53. Auffassung der Bilder; Ansätze dramatischer Schilderung 55. Schlachtbilder; Illustrationen zum Laupenkrieg 55—59.

Band III von Diebold Schillings amtlicher Berner Chronik (Burgunderkriege) 60. Bedeutung dieses Werkes. Initialen und Titelblätter 61. Technik. Das Landschaftliche 62. Künstlerischer Wert des Figürlichen. Der Illustrator als Meister der Charakteristik und als Schilderer derben Kriegslebens 64. Komposition der Bilder. Kriegsbilder: Züge, Belagerungen, Kämpfe 67. Schlachten von Grandson, Murten, Nancy 68. Vermutungen über die Person des Illustrators 69.

2. Die übrigen illustrierten Chroniken des 15. Jahrhunderts.

Gerold Edlibachs Zürcher Chronik in Zürich 70. Inhalt. Wert der Bilder 70. Stil der Darstellungen. Technik 72.

Österreichische Chronik, kopiert von Clemens Specker, in Bern 73. Inhalt, Stil und Technik der Bilder.

3. Die ersten schweizergeschichtlichen Illustrationen in Holzschnitt und Kupferstich.

Legende von St. Meinrad 74. Das Blockbuch 74. Ausgaben in Typendruck. Inhalt des Bilderkreises 75. Spätere Ausgaben 76.

Holzschnitt der Schlacht bei Dornach 77. Bedeutung des Werkes. Beschreibung der episodenhaft-synchronistischen Komposition. Das Topographische 77. Drei Hauptgruppen der Komposition 78. Einzelne Episoden 79. Stil der Figuren und Landschaft 80. Technik 81. Der Holzschnitt als kanonisches Vorbild späterer Darstellungen der Schlacht 81. Zusammenhang mit einem im Jahre 1500 für den Ratssaal zu Solothurn gemalten Bilde des Rudolf Herrin aus Basel. Basel als vermutlicher Entstehungsort des Holzschnittes 81—83.

Reimchronik des Schwabenkrieges von Nikolaus Schradin 83. Drei Gruppen von Bildern. Stilistischer Zusammenhang der ersten Gruppe mit dem Meister des Dornach-Holzschnittes 85. Basel (nicht Sursee) als möglicher Druckort von Schradins Chronik.

(Der Schwabenkrieg, Kupferstichwerk des Kölner Meisters P P W) 88.

Petermann Etterlins eidgenössische Chronik 89. Titelblatt, verglichen mit einer ähnlichen Arbeit Urs Grafs 89. Widmungsbild. Initialen. Sichtung und Charakteristik der Holzschnitte 90. Darstellung aus der ältesten Geschichte der Waldstätte und ältestes Bild aus der Sage von Wilhelm Tell 92.

Geschichte des Jetzerhandels, illustriert von Urs Graf, 94. Inhalt der Darstellungen.

Leben des heiligen Beat, illustriert von Urs Graf, 95. Übersicht der Bilder.

4. Die illustrierten Handschriften aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

Kopie von Edlibachs Chronik in Zürich 96. Zwei Illustratoren. Verhältnis zum Original. Neue Bilder 96. Naturalistischer Stil des Haupt-Illustrators 97.

Diebold Schillings Luzerner Chronik in Luzern 99. Der Autor 99. Bedeutung des Werkes 100. Zwei Illustratoren. Hand A und ihre Monogramme 101. Charakteristik des Meisters 102. Sorgfältige Behandlung der Einzelheiten 102. Das Landschaftliche 105. Typus der Figuren. Unfähigkeit zu reichbewegter Schilderung. Vorwiegendes Gefallen an ruhigen Scenen 106. Technik und Farben 107. — Hand B 107. Charakter dieses Illustrators. Neue Richtung. Veränderte Technik und Farbenstimmung 107. Malerische Auffassung der Natur. Naturalismus der Landschaft 108. Stil der Figuren 111. — Bereicherung des Darstellungskreises in Schillings Chronik 111. Bilder aus dem Volksleben; Belustigungen, Feste 111. Volkstümliche Verbrechergeschichten 112—114. Exekutionen, Hexen- und Wundergeschichten 114. Bilder aus dem kirchlichen Leben 115. Jetzerhandel; Gründung und Bau von Kirchen; kirchliche Umzüge 115—118. Versammlungen und Verhandlungen 118. Bruderklausenbilder 122. Kriegsbilder. Züge; Schlachtbilder. Sempach, Arbedo, Grandson 123. Schlacht bei Murten; Zusammenhang mit anderen Darstellungen 123—126. Schlacht bei Nancy, Giornico, Schwabenkrieg 126.

Werner Schodolers Chronik in Bremgarten und Aarau 127. Ornamentale und heraldische Zierden 127. Drei Zeichner 129. Naturalistische Darstellungsart des Haupt-Illustrators 129. Stilproben und Hervorhebung einzelner Bilder. Blutthat zu Greifensee 131. Schlachtbilder 132. Technik. Bemalung der Bilder durch zwei verschiedene Hände; Monogramm H D 135. — Der Naturalismus der Illustratoren und seine kunstgeschichtliche Bedeutung 136.

Oberländer Zug des Johann Salat in Sarnen, Salats Chronik in Schwyz, Johann Stumpfs Kopie nach Brennwald in Zürich, Vadians grössere Chronik der Äbte in St. Gallen und **W. Fechters Kopie**, sog. **Klingenberger Chronik in St. Gallen** 137.

Kopie der St. Meinradslegende in Einsiedeln 138. Zusammenhang mit der gedruckten Ausgabe. Stil der Federzeichnungen.

5. Die illustrierten schweizergeschichtlichen Druckwerke des späteren 16. Jahrhunderts.

Johann Stumpfs eidgenössische Chronik 138. Bibliographisches. Typographische Zierden 139. Übersicht der Stoffkreise der Illustration 140. Unterscheidung von drei Zeichnern. Der Meister der Städte- und Schweizerschlachten-Bilder; Hans Aspers Anteil 141—144. Der Meister H V 144. Charakteristik seiner Bilder 145—147. Der Meister V S 147.

Johann Stumpfs Handbüchlein der Schweizerchronik, Josias Simlers eidgenössische Chronik, Sebastian Münsters Cosmographie, Bernhardt Brandts Weltgeschichte, Christian Wurstisens Basler Chronik, Johann Gulers Rätia 147—149.

Graphische Einzelblätter:

Sempacher Schlacht des Rudolf Manuel Deutsch 150. Beschreibung 150. Übereinstimmung der Komposition mit dem Schlachtbilde bei Stumpf. Zurückführung auf ein Original des 15. Jahrhunderts, d. h. auf ein ehemaliges Wandgemälde in der Sempacher Schlachtkapelle 151—153.

Ursprung der Eidgenossenschaft von Christoph Murer 153. Beschreibung und Verzeichnis der einzelnen Episoden.

Pannerträger der eidgenössischen Orte von Gregorius Sickinger 155. Ältere gedruckte Pannerträgerserien. Schlachtbilder auf den Hintergründen der Sickingerschen Radierungen.

Schlacht bei Murten von Martin Martini 156. Beschreibung 156. Zurückführung auf eine Vorlage des 15. Jahrhunderts, d. h. auf ein Bild von Heinrich Bichler von 1480. Übereinstimmung der Komposition mit dem Bilde in Schillings Burgunderkriegen in Zürich und namentlich mit dem Luzerner Schilling 157.

6. Illustrierte Manuskripte aus der späteren Zeit des 16. Jahrhunderts.

Chroniken des Wettinger Abtes **Christoph Silberisen: Silberisens Reimchronik des zweiten Kappelerkrieges in Aarau** 159. Verzeichnis der Bilder.

Silberisens Kopien von Werner Schodolers Chronik in Aarau 159 und **Luzern** 160, illustriert von J. K. (Bruder Jakob Koch von Muri).

Silberisens grosse Schweizerchronik in Aarau 162. Inhalt der Darstellungen. Jakob Hofmann von Baden als Illustrator.

„Wickiana" in Zürich 164. Inhalt. Die Illustratoren.

Sempacher Krieg von Renward Cysat in Luzern 165.

Kopien von Justingers Chronik und Schweizerchronik in Bern 166.

Chronik des Andreas Ryff in Mülhausen 167.

J. J. Rüegers Schaffhauser Chronik 167.

Kopie von Heinrich Bullingers Chronik in Basel 168. Einzelne Bilder.

Kopien von Bullingers Chronik in Zürich 168, 169.

II. DIE SCHWEIZERISCHEN ARCHITEKTUR-DARSTELLUNGEN BIS AUF MATHÄUS MERIANS TOPOGRAPHIE,

mit besonderer Berücksichtigung der Bilderchroniken.

Einleitung. Unterscheidung

a) zwischen Abbildungen bestimmter Bauten, und Zeichnungen aus freier Phantasie,

b) zwischen selbständigen Bildern, und Darstellungen ohne eigene Bedeutung 170.

1. **Entwickelung der Darstellungsform** 171. Architekturbilder des Mittelalters und ihr Zusammenhang mit dem damaligen Andeutungsstil 171. Architekturen im goldenen Psalter in St. Gallen 172, auf dem Diptychon des Tutilo 173, in der Weltchronik des Rudolf von Ems in St. Gallen 174, in der Manesseschen Liederhandschrift 175, in Wand- und Glasmalereien 179, in der Weltchronik des Rudolf von Ems in Zürich 179, in der sog. Toggenburger Bibel 180; Darstellung von Intérieurs 182.

Darstellungsform der älteren Bilderchroniken. Tschachtlan 182. Nachwirkungen des mittelalterlichen Andeutungsstiles. „Perspektivische Schnitte". Luzerner Schilling 184.

2. **Auftreten und Entwickelung von authentischen Abbildungen bestimmter Bauten:**

a) **in Form unselbständiger Darstellungen** 185. Attribute von Heiligen und Donatoren 185. Hintergründe von Gemälden 187—190.

Hintergründe in Chronikillustrationen: Unterscheidung von drei Gruppen. Phantasiebilder 191. Anlehnungen an die Wirklichkeit 192. Abbildungen nach der Natur 193.

b) **in Form selbständiger Architekturbilder** 194. Siegel 195—199. Abbildungen in Wappenbüchern 199, in ausländischen Druckwerken 200.

Älteste Prospekte in schweizerischen Manuskripten und Druckwerken 201. Stadtbilder in Stumpfs Chronik. Hans Aspers Anteil 202. Stadtbilder in Sebastian Münsters Cosmographie. Nachschnitte und Entlehnungen aus diesen Werken: Bernhardt Brandt, dreizehn Orte der Eidgenossenschaft, Wurstisen, Simler, Guler; Bruyn, Bertius, Meisner 203—205. Paradigma: Abbildungen von Solothurn 205.

3. **Darstellungsart der Architekturbilder des 16. Jahrhunderts** 206. Unterscheidung von malerischen Veduten und geometrischen Aufnahmen.

a) Darstellungsart der malerischen Veduten, besonders bei Stumpf, 206. Grundsätze für ihre wissenschaftliche Benutzung 209.

b) Geometrische Aufnahmen („Parallelperspektiven aus der Vogelschau") bis auf Merians Topographie 209—212.

4. **Architekturbilder in Kupferstich aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts** 212. Martin Martini 213. Mathäus Merians Topographie 214—216.

III. VERZEICHNIS UND KRITIK DER AUTHENTISCHEN ARCHITEKTUR-BILDER IN DEN SCHWEIZERISCHEN CHRONIKEN,

mit Heranziehung anderer Quellen bis auf Mathäus Merians Topographie.

Einleitung. Ziele, Hülfsmittel, Auswahl, Quellenmaterial 217—219.
Alphabetisches Verzeichnis 219—281.

IV. STUDIEN ÜBER SCHWEIZERISCHE BAUGEWOHNHEITEN IM 15. UND 16. JAHRHUNDERT.

Einleitung 282. Ziele, Gegenstand, Methode.

1. **Architektonische Kunstformen in der Chronikillustration** 284.

Wiedergabe formierter Teile. Verhältnis zur Renaissance. Kirchenbilder im Berner und Spiezer Schilling. Stilformen in späteren Chroniken.

2. **Kirchliche Architektur** 286.

Typus von Dorfkirchen. Sicherung der Kirchen. Kirchliche Interieurs im Luzerner Schilling 287. Ausstattungsgegenstände. Grabkapelle 288. Wegkapellen und Bildhäuschen 289. Feldaltar, Feldkanzel 290.

3. **Kriegsbaukunst** 291.

a) Burgenbau. Grottenburgen resp. Berghuten 291. Wartturm. Burgtypen 293. Verbindungsbrücken einzelner Burgteile 294. Umgebung der Burgen. Unterirdische Zugänge 295. Weiherhäuser 296.

b) Befestigungssystem von Stadt und Burg. Provisorische Befestigungen 296. „Hölzerne Stadt" 297. Befestigung der Wasserläufe und Seeseiten 298.

Mauern und Türme. Formen der Türme 299. Bedachung der Türme 300. Thortürme 301. Thore mit Zwinger-Anlagen 302. Kombinierte Systeme des Thorbaues 303. Schutzthore über den Wasserläufen 304. Fallgatter 304. Zugbrücken 305. Barrièren vor den Thoren 306. Hölzerne Bollwerke vor den Thoren 307, und vor den Mauern 309. Bollwerk zur Aufstellung von Artillerie 310. Angriff und Verteidigung von Mauern und Türmen 311. Bauliche Vorkehrungen zur Verteidigung: Zinnen 312, Geschützblenden, zinnenlose Mauern 313,

Schießscharten, Wehrgänge 314, Hurden 315, Gusserker 316, gestützte Erker, Balkone, Streichwehren 318.

Einführung der Artillerie in das Verteidigungssystem 318. Schutzvorrichtungen. Aktive Einführung 319.

c) Bauliche Hülfsmittel zu Belagerungen 321. Brustwehren („manteaux"), Schanzkörbe, Blenddächer 322, Deckung und Lagerung von Geschützen 323. Wurfmaschinen 324, Zelte, Pflockhütten 325, Kriegsschiffe und Flösse 326.

d) Landwehren 326. Sicherung der Dörfer 327. Hecken 328.

4. **Civilarchitektur.**

1) Steinbauten. Städtische Häuser 330, speziell im Luzerner Schilling 331. Details der Façaden. Fensterformen. Palast-Façade 335. Façadenmalerei. Hauszeichen 336. Wirtshausschilde. Strassenbeleuchtung. Balkone. Zierden 337.

Innenräume. Ältere Darstellungen 338; Zimmer ohne und mit Vertäfelung; Decken 341. Verglasung der Fenster 341; Glasgemälde 342; Fensterrahmen, Vorhänge, Fensterkammern; System des gotischen Fensterhauses 343. Intérieurs im Luzerner Schilling 344, und in anderweitigen Darstellungen 345. Intérieurs in Edlibachs Kopie und bei Hand B des Luzerner Schilling 346.

2) Holzbauten. Bauernhäuser in den älteren Chroniken 346. Block- und Ständerbau im Luzerner Schilling 347. Städtische Ständerhäuser 348. Fachwerkbau. Ländliche Intérieurs 349.

5. **Nachlese.**

Brücken. Brunnen 350. Schiffe. Fähre. Bäder 351. Wasserleitungen. Speicher. Schiffmühle. Leprosenhäuschen. Aborte. Steinkreuze. Merkzeichen 352. Werkstatträume. Steinzange und Tretrad 353. Schiessplätze: Armbrustschiessen 354; Büchsenschiessen 355. Schützenhäuser 355. Turnierplätze. Ball- und Kegelspiel 356. — Gerichtsverhandlungen in geschlossenem Raum. Malstatt im Freien. Landsgemeindeplatz 357. Folterkammer. Scheiterhaufen. Vorrichtungen zum Rädern. Trülle. Guillotine 358. Galgen 359.

Verzeichnis der Illustrationen.

Titelbild: Ein als Abt verkleideter französischer Diplomat wird gefangen von Konstanz nach der Reichenau abgeführt. (Luzerner Schilling fol. 236, Hand B.)

Vorwort: Initiale I aus Schodoler.

Monogramme.

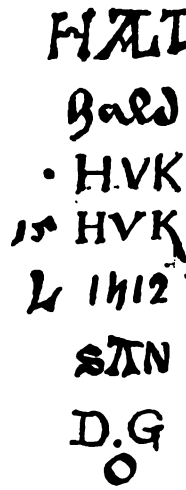
1. Initiale A aus Etterlin.
2. Knabe mit Steckenpferd. (Luzerner Schilling fol. 303.)
3. Belagerung. (Aus der Weltchronik des Rudolf von Ems in St. Gallen, fol. 169ᵇ.)
4. Auszug Jakobs und seiner Söhne nach Ägypten. (Aus dem Rudolf von Ems in Zürich.)
5. Dasselbe. (Aus der sog. Toggenburger Bibel in Berlin.)
6. Bärengruppe aus dem Spiezer Schilling, fol. 95.
7. Proben aus Tschachtlan.
8. Der Ritter von Egerten. (Aus Tschachtlan, S. 21.)
9. Einzug Papst Martins V. in Bern. (Berner Schilling I, 186.)
10. Schlacht bei Morgarten. (Berner Schilling I, 34ᵇ.)
11. Belagerung von Murten. (Schillings Burgunderkriege in Zürich.)
12. Tanz im Lager vor Laubeck. (Spiezer Schilling, fol. 153.)
13. Münzwerkstätte. (Spiezer Schilling, fol. 92ᵇ.)
14. Gebet der Berner vor dem Auszug nach Laupen. (Spiezer Schilling, fol. 116.)
15. Schlacht bei Laupen. (Spiezer Schilling, fol. 121ᵇ.)
16. Aus dem Berner Schilling III, 373ᵇ.
17. Festmahl Friedrichs III. bei Karl dem Kühnen. (Berner Schilling III, 85ᵇ.)
18. Belagerung von Héricourt. (Berner Schilling III, 141ᵇ.)
19. Aus dem Berner Schilling III, 174 u. 260ᵇ.
20. Figurenproben aus Edlibach.
21. Einnahme von Tengen. (Aus Schradins Schwabenkrieg, Nr. 13.)
22. Tells Apfelschuss. (Aus Etterlin.)
23. Gerichtsverhandlung. (Aus der Kopie von Edlibach, 110ᵃ.)
24. Blutthat zu Greifensee. (Aus Edlibach Original p. 89, und Kopie fol. 55.)
25. Aus dem Luzerner Schilling, fol. 260.
26. Die Beute von Grandson in Luzern. (Aus dem Luzerner Schilling, fol. 99ᵇ.)
27. Volksfest auf dem Brühl zu Einsiedeln. (Luzerner Schilling, fol. 275.)
28. Entdeckung der Mordthat des Hans Spiess zu Ettiswil. (Luzerner Schilling, fol. 215ᵇ.)
29. Bauern beim Säen und Eggen. (Luzerner Schilling, fol. 157.)
30. Jetzerhandel in Bern. (Luzerner Schilling, fol. 238.)
31. Jetzerhandel in Bern: Degradation der Mönche. (Luzerner Schilling, fol. 319ᵇ.)
32. Die Söldner von Novara in Zürich. (Luzerner Schilling, fol. 209ᵇ.)
33. Abthun von Hunden unter Hans Waldmann. (Luzerner Schilling, fol. 145.)

34. Fischfang. (Luzerner Schilling.)
35. Schlacht bei Murten. (Luzerner Schilling, fol. 108.)
36. Aus Werner Schodolers Chronik, III. Bd.
37. Gefangennahme eines Boten. (Schodoler II, fol. 31.)
38. Figurenproben aus Schodoler.
39. Blutthat zu Greifensee. (Schodoler II, fol. 94.)
40. Schlacht bei Kappel. (Stumpfs Chronik, fol. 186b.)
41. Initiale D aus Etterlin.
42. Räumung eines Dorfes. (Stumpf I, 299.)
43. Gastmahl des Burgunderherzogs. (Silberisen II, fol. 36b.)
44. Marktfrauen. (Silberisen I, 516.)
45. Wahrsagende Zigeunerin. (Silberisen I, 516.)
46. Aus Silberisen I, fol. 523.
47. Architekturen aus dem Goldenen Psalter in St. Gallen.
48. Architekturen auf dem Diptychon des Tutilo.
49. Aus dem Rudolf von Ems in St. Gallen.
50. Aus der Manesseschen Liederhandschrift. (Kraft von Toggenburg. Kraus fol. 11.)
51. Belagerung. (Weltchronik des Rudolf von Ems in Zürich.)
52. Simson den Palast einreissend. (Weltchronik des Rudolf von Ems in Zürich.)
53. Einnahme von Jericho. (Toggenburger Bibel in Berlin.)
54. Josef und Potiphars Weib. (Toggenburger Bibel.)
55. Interieur aus Tschachtlan, p. 406.
56. Tagsatzung. (Klage der Schwyzer gegen Zürich.) Edlibach, Original, p. 54.
57. Schnabelburg auf der Eschenbacher Tafel, 1434.
58. Freiburg in Tschachtlans Chronik, p. 217.
59. Unteres Thor in Chur nach dem Stadtsiegel und nach Sebastian Münsters Cosmographie.
60. Notre Dame auf Valeria bei Sitten.
    a) Siegel von ca. 1300. Zeichnung von Dr. R. Durrer.
    b) Skizze nach der Natur von Prof. Dr. J. R. Rahn, 1861.
61. Eglisau in Stumpfs Chronik.
62. Eglisau in Merians Topographie.
63. St. Andreas bei Cham. (Getuschte Federzeichnung in Privatbesitz.)
64. Baden, in Edlibach, Kopie, fol. 46.
65. Befestigung des Städtchens Bremgarten mit Pfahlwerk. (Aus Schodoler II 65b.)
66. Bremgarten, südlicher Stadtteil. (Aus Schodoler II 66b.)
67. St. Gallen im Jahre 1545. Holzschnitt des Meisters H V.
68. Luzern in Etterlins Chronik, 1507.
69. Versammlung vor dem Rathause in Luzern. (Aus dem Luzerner Schilling fol. 281b.)
70. Rapperswil nach Stumpfs Chronik, fol. 140.
71. Rapperswil, aus Stumpfs Kopie von Brennwalds Chronik, Stadtbibliothek Zürich, fol. 84b.
72. Tagsatzung zu Stans (Dez. 1481). Aus dem Luzerner Schilling fol. 125b.
73. Auszug aus dem Dorfplane von Stans.
74. Werthenstein, Kt. Luzern, um 1615. (Abbildung auf der Kapellbrücke in Luzern.)
75. Winterthur. Abbildung auf einer Scheibe von 1564 in der Kunsthalle zu Winterthur.
76. Zürich, älteste Abbildung. (Aus Edlibach, Original, 100.)
77. Zürich. Holzschnitt von ca. 1545 aus der Froschauerschen Offizin.
78. Rathaus in Zürich. (Nach Edlibach, Kopie, fol. 47.)
79. Hinrichtung von Meiss und Zörnli in Zürich. (Aus Edlibach, Original p 77.)

80. Hinrichtung von Meiss und Zörnli in Zürich. (Aus Edlibach, Kopie, fol. 47ᵃ.)
81. Typen von Kirchen im Spiczer und im dritten Bande des Berner Schilling (SchB III 215 und 413, 176ᵇ).
82. Sicherung von Kirchen. (Aus Tschachtlan S. 122 u. 873.)
83. Gruft Karls des Kühnen nach Edlibach Kopie 207.
84. Wegkapelle, Helgenstöckli, Feldkanzel, Feldaltar, Holzkapelle (Tschachtlan, Edlibach, Luzerner Schilling).
85. Feldkanzel. Aus Luzerner Schilling fol. 103 (Hand A).
86. Grottenburg nach Tschachtlan 536.
87. Wartturm auf dem Zürichberg nach Edlibach Original 78.
88. Typen von Burgen: 1—4 aus Tschachtlan, 5 vom Dornachschlacht-Holzschnitt und 6 von einem Tafelbilde in Luzerner Privatbesitz.
89. Weiherhaus bei Tschachtlan und im Berner Schilling.
90. Befestigung einer „hölzernen Stadt" nach Berner Schilling III, fol. 12.
91. „Hölzerne Stadt" im Luzerner Schilling, 190ᵇ.
92. Wasserthore („Grendel") in Murten und Zürich, nach Luzerner Schilling und Edlibach.
93. Thoranlagen in Basel (Merian, 1615) und im Luzerner Schilling.
94. Thorzwinger. Aus Diebold Schillings Burgunderkriegen in Zürich, pag. 396.
95. Altes Rennwegthor in Zürich, nach Edlibach Original 119 und Kopie 68ᵃ.
96. Auswendig angebrachter Fallgatter. Nach Luzerner Schilling fol. 88.
97. Zugbrücken. (Tschachtlan 308, Berner Schilling II 19ᵇ.)
98. Barrière vor einem Thore, nach Berner Schilling II 14; Gusserker nach Luzerner Schilling 89.
99. Hölzernes Bollwerk vor einem Stadtthore. (Aus Schillings Burgunderkriegen in Zürich, p. 640.)
100. Hölzernes Bollwerk, aus Edlibach Original 135 („Baden").
101. Bollwerke vor den Mauern von Murten. (Aus Schillings Burgunderkriegen in Zürich, p. 633.)
102. Hölzernes Bollwerk für Geschütze. (Nach Spiczer Schilling 203.)
103. Schießscharten.
104. Stadtbild aus Schodoler II 19ᵇ (Hurden).
105. Gusserker in Brüstungshöhe der Zinnen, nach Luzerner Schilling und Schradin.
106. Stützerker nach Berner- und Spiczer Schilling. Balkon nach Spiczer Schilling.
107. Belagerung von Wimmis. Berner Schilling Bd. I, fol. 52.
108. Geschützlager, Schanzkörbe und Blenddächer. (Luzerner Schilling 112.)
109. Deckungen der Belagerer. Aus Tschachtlan.
110. „Manteaux", Zelte, Wurfmaschinen, Geschützlager und Blenddächer.
111. Zelte (nach Berner Schilling, Edlibach, Luzerner Schilling, Tschachtlan, Stumpf).
112. Kriegsschiffe (Tschachtlan 860, Luzerner Schilling 214, Edlibach Original 80).
113. Letzen (Landwehren) nach Tschachtlan.
114. Dorfsicherung (Überfall des Dorfes Freienbach, aus Tschachtlan 687).
115. Dorfsicherung, nach Tschachtlan 989 und Edlibach Original 232.
116. Hecken (aus Tschachtlan, Schillings Burgunderkriegen in Zürich, Luzerner Schilling, Stumpf, Seb. Münster).
117. Aus einem Stadtbilde des Feldbacher Altares im Museum zu Frauenfeld.
118. Einzug des päpstlichen Boten in Luzern, März 1508. Aus Luzerner Schilling fol. 310ᵇ.
119. Palast-Façade aus dem Luzerner Schilling, fol. 15.
120. Pechpfannen und Lampen. Aus Urs Grafs Passion.

121. Herausforderung des Herrn von Thurn durch Kuno von Ringgenberg. Interieur aus Tschachtlan, 246.
122. Diebold Schilling am Schreibpulte. (Berner Schilling Bd. III, fol. 4.)
123. Fensterformen und Verglasungen (Luzerner Schilling, Stumpf).
124. Erster Tag zu Stans (Dezember 1481). Luzerner Schilling fol. 124b.
125. Plünderung von Dorf Köniz. Aus Tschachtlan, 197.
126. Typus eines städtischen Holzhauses. (Luzerner Schilling 304.)
127. Städtische Holzhäuser. (Luzerner Schilling 6b.)
128. Quellen, Brunnen, Fähre (nach Tschachtlan, Schodoler, Silberisen).
129. Steinzange mit Tretrad (nach Luzerner Schilling fol. 3).
130. Baslerthor, Spreuerbrücke und Armbrustschiessplatz in Luzern. Nach Luzerner Schilling Hand A, 123b.
131. Malstatt. Aus Luzerner Schilling fol. 213.
132. Folter. Aus Luzerner Schilling fol. 216.
133. Galgen, nach Luzerner Schilling und Edlibach Kopie.

Verzeichnis der Monogramme.



Luzerner Schilling 79.

„ „ 100.

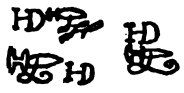
„ „ 204.

„ „ 247.

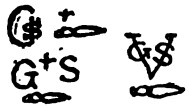
„ „ 41ᵇ.

„ „ 65ᵇ.

„ „ 216.

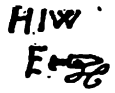


Schodoler II, 60, 63ᵇ, 78 (Hans Dyg?)

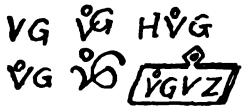


Wurstisen 105, 410, 520 (Gregorius Sickinger).

Silberisen II, 174ᵇ (Jakob Koch von Muri).



Wickiana Ms. F. 18, 1572.



„ 1576 (Ulrich Grob in Zürich).

DIE SCHWEIZERISCHEN BILDERCHRONIKEN DES 15. UND 16. JAHRHUNDERTS.

2. Aus dem Luzerner Schilling.

EINLEITUNG.

Als edle Äusserung stolzen Selbstbewusstseins hinterliessen uns die alten Schweizerstädte aus den Tagen ihrer höchsten Blüte die Bücher, die wir hier betrachten. Stadtgeschichten eröffnen den Reigen, Zeugnisse jenes spätmittelalterlichen Geistes, der den Menschen selbst und sein engeres Heim der nämlichen Beachtung würdig hielt, wie die heiligen Dinge und die grossen Weltereignisse. Solch handschriftliche Stadtchroniken sind bald private Schöpfungen vaterlandsliebender Bürger, wie die Dittlinger-Tschachtlansche Chronik oder die des Zürchers Gerold Edlibach, bald offizielle Werke, die als kostbare Staatsgeheimnisse in strengem Gewahrsam gehalten wurden, wie wir das von Diebold Schillings Berner Chronik und jener des gleichnamigen Luzerner Kaplanes wissen.

Ist diesen Arbeiten stark lokale Färbung eigen, so treten seit dem Anbruch des 16. Jahrhunderts auch Darstellungen gemeineidgenössischer

Geschichte auf. Grosse Ereignisse hatten die Bande der Zusammengehörigkeit enger geschlungen. Es war möglich geworden, in Bild und Schrift sich an das Ganze der damaligen Eidgenossenschaft zu wenden. Für die nötige Verbreitung solcher Werke fand man in Buchdruck und Holzschneidekunst die rechten Mittel. So ist denn gleich das erste gedruckte Buch, das eine bedeutsame Episode der Schweizergeschichte schildert, Schradins im Jahre 1500 erschienene Chronik des Schwabenkrieges, der gesamten Eidgenossenschaft gewidmet. Petermann Etterlins Chronik (1507) wird auch in der Anlage des Textes der gemeineidgenössischen Anschauung gerecht. Der klassische Ausdruck dieser Richtung aber ist in Johann Stumpfs grossem Werke (1548) erreicht. Erst später giebt es einzelne gedruckte Bilderchroniken von mehr lokalem Charakter, wie Wurstisens Basler Chronik (1580) oder Gulers Rätia (1616).

Wenn die Kunstgeschichte sich mit dem Bilderschmuck dieser Bücher — der handschriftlichen wie der gedruckten — befasst, so ist auf den Inhalt und Stoffkreis der Darstellungen besonderer Nachdruck zu legen. Zu den vielartigsten Vorwürfen bot die treuherzig breite Epik der Chronikschreiber den Künstlern Anlass. Neben der Schilderung des vielbewegten Lebens in Krieg und Waffen handelt manch ein Kapitel von Geschichten aus ritterlichem Kreise oder führt in königliche Nähe. Dann wieder wird von friedlich bürgerlichem Thun berichtet, von Ereignissen bei der Geistlichkeit und selbst von Vorgängen im gemeinen Bauernvolke. Diese Vielartigkeit der Stoffe ist indessen nur eines der künstlerisch anregenden Momente. Gewiss nicht weniger impulsiv wirkte das Bewusstsein, dass jeder Strich zu Ruhm und Ehre eines geliebten Heimatlandes galt, und der Umstand, dass öfters Vorgänge der jüngsten Vergangenheit darzustellen waren, die der eigenen Lebensgeschichte der Künstler angehörten. Kein Wunder deshalb, wenn die Zeichner mit Lust ins Leben greifen und aus dem Schatze eigener Beobachtung ihre Darstellungen bereichern, so dass nicht selten die Verdeutlichungen bestimmter historischer Vorgänge sich unvermerkt in Schöpfungen von sittenbildlicher Allgemeinheit verwandeln.

Die künstlerische Form vermag nun freilich diese sprudelnde Anregung der Gegenstände nicht immer zu bemeistern. Es mag diese Erscheinung mit dem handwerklichen Zuge zusammenhängen, den die oberdeutsche Buchillustration im Laufe des 15. Jahrhunderts nun einmal angenommen hatte, und dann gewiss auch mit der Aufgabe selbst. Alte Schablonen wie in der kirchlichen Malerei zu wiederholen gab es hier nicht, sondern frisch und selbständig war zu schildern.

Eine einzige Gruppe von Bilderhandschriften kann gewissermassen als künstlerische Vorschule der illustrierten Schweizerchroniken gelten. Ich meine die seit dem Beginne des 14. Jahrhunderts besonders in Süddeutschland häufig kopierte und mit Bildern geschmückte Weltchronik des Rudolf von

Ems. Zwar bleibt der Autor im alten Testamente stecken — an Salomon sei er gestorben —, aber diese zeitlich so weit entlegenen Ereignisse wurden keck ins Gewand der Wirklichkeit gekleidet und in einfacher Technik wird ohne viel Besinnen frisch geschildert. Fortschritte der Darstellungsform blieben nicht aus. Diese Entwickelung vom Anfang des 14. bis zum Beginn des 15. Jahrhunderts zu verfolgen, geben uns drei schweizerische Exemplare der Weltchronik willkommene Gelegenheit. Es sind folgende Handschriften:

1. Weltchronik in der Stadtbibliothek von St. Gallen (Nr. 302), aus dem ersten Viertel des 14. Jahrhunderts.
2. Weltchronik in der Kantonsbibliothek von Zürich (Ms. Rheinau 15), aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts.
3. Die sogenannte Toggenburger Bibel von 1411 (in Wirklichkeit eine Kopie der Weltchronik des Rudolf von Ems), im Berliner Kupferstichkabinet.

Zwischen diesen drei Werken besteht hinsichtlich der Komposition der Bilder ein unzweifelhafter Zusammenhang; in allen drei Handschriften wiederholt sich die nämliche Gestaltung der Scenen. Für die Geschichte der Buchmalerei im späteren Mittelalter ist diese Erscheinung nicht ohne Interesse. Gleichwie der Text vom Abschreiber genau kopiert wurde, ebenso mochte den Bildern einer illustrierten Vorlage eine Art kanonischer Bedeutung zukommen, und den Illustratoren wäre wohl nur wenig Lob geworden, wenn sie an Stelle hergebrachter Darstellungen völlig neue Bilder entworfen hätten. Doch nur auf die Komposition, nicht auf die Formenwelt des Einzelnen erstreckt sich diese Abhängigkeit von älteren Werken. Im Stilcharakter folgen die Kopien vielmehr stets dem Geiste ihrer Zeit und treten hierin mit überraschender Sicherheit ihren Vorlagen gegenüber[1].

Betrachten wir die drei Bilderhandschriften näher, so ist nach dem Gesagten auf zwei Dinge vornehmlich zu achten: auf den engeren oder loseren Zusammenhang der Kompositionen einerseits, und auf die Entwickelung der Formenwelt andererseits.

[1] Ich muss die Frage offen lassen, ob das St. Galler Manuskript wirklich die älteste Redaktion des Bilderkreises darstellt, mithin als Ausgangspunkt der Reihe zu gelten hat, oder ob seine Bilder nach einer noch älteren (verlorenen) Vorlage kopiert seien. Bis zu einer eingehenden Studie, welche auch die zahlreichen im Ausland entstandenen Exemplare zu berücksichtigen hätte, bleibt auch unentschieden, ob die drei hier behandelten Schweizer Manuskripte in direkter Reihe aufeinander folgen, oder ob je zwischen dem einen und anderen ein Zwischenglied anzunehmen oder nachzuweisen sei. Ich bin geneigt, zwischen der St. Galler und Zürcher Handschrift ein solches Bindeglied zu vermuten. Dagegen könnte das Zürcher Exemplar ganz gut als direkte Vorlage der „Toggenburger Bibel" gedient haben. — Es sei der von Kautzsch geäusserte Wunsch nach einer näheren Sichtung aller

Die St. Galler Handschrift [1] zählt 47 Bilder. Ein erster Teil illustriert die Geschichte des alten Bundes bis auf Salomo; ein zweiter enthält das mit sehr merkwürdigen Bildern ausgestattete Leben Karls des Grossen von Stricker. Die Scenen, gern zu zweien übereinander geordnet, sind sämtlich mit Deckfarben auf Goldgrund gemalt und von schmalen, farbigen Rändern umschlossen. Die technische Ausführung, einfacher zwar als in den feinen Leistungen französischer Hof-Buchmalerei, ist doch sorgfältiger, als dass man diese Bilder in die Reihe der skizzenhaft in kolorierter Federzeichnung illustrierten Werke einstellen dürfte [2]. Das Nackte ist mit blühender Fleischfarbe, grünlichen oder gelblichen Schatten, brauner Zeichnung und weissen Lichtern recht eingehend behandelt; die schön drapierten Gewänder zeigen eine reiche Skala von mit dem Pinsel modellierten Deckfarben. An Naturwahrheit hielt sich der Künstler bei der Auswahl der Farben wenig und nahm nicht Anstoss, die artischokenartig stilisierten Bäume rötlich, violett oder blau zu malen, oder bei der Einnahme von Jericho eine grüne Stadtmauer mit roten Zinnen zu bekrönen. Nach der Bemalung und farbigen Modellierung wurden die Bilder mit derben schwarzen Contouren ausgezogen, und zum Schluss durch sehr geschickte, vielsagende Verwendung von Deckweiss vollendet. Mit feiner weisser Linie werden die Gewandsäume begleitet, die Umrisse von Waffen umzogen, die Fugen von Mauerwerk eingezeichnet, zierliche Musterungen der Gewänder bewirkt, und oft sogar ganze Gegen-

Bilderhandschriften der Weltchronik lebhaft unterstützt. (Dr. Rudolf Kautzsch, Einleitende Erörterungen zu einer Geschichte der deutschen Handschriftenillustration im späteren Mittelalter. Studien zur deutschen Kunstgeschichte. I. 3. Heft. Strassburg 1894, S. 19.) Die Zahl der aus dem 14. Jahrhundert erhaltenen Bilderhandschriften der Weltchronik des Rudolf von Ems und der sogenannten „Christ-Herre-Chronik" wird dort auf etwa 20 angegeben. Leider ist die kunstgeschichtliche Litteratur hier noch sehr im Rückstande. Janitschek, Geschichte der deutschen Malerei, Berlin 1887, S. 172, erwähnt in entwicklungsgeschichtlicher Abfolge sechs Exemplare vom Anfang des 14. (St. Gallen) bis zum 15. Jahrhundert (Nationalmuseum München). Aus einem Exemplar von 1385 in der Landesbibliothek zu Kassel ist eine Probe bei Essenwein, Kulturhistorischer Bilderatlas II, Tafel 86, veröffentlicht. Einzelne Proben aus den Handschriften in München, Kassel, Wien u. a. sind reproduziert bei Alwin Schultz, Deutsches Leben im 14. und 15. Jahrhundert.

[1] Eingangs fehlen einige Blätter. — Man vergleiche die treffliche Charakteristik von Rahn, Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz, Zürich 1876, S. 643, mit Abbildung einer Frauenfigur. — Kautzsch, a. a. O. S. 24, Anm. 3, ist geneigt, für diese Handschrift mitteldeutschen Ursprung anzunehmen.

[2] In Janitscheks Geschichte der deutschen Malerei wäre deshalb dieses Manuskript richtiger im Zusammenhang mit der Weingärtner und Manesseschen Liederhandschrift und dem Kasseler Wilhelm von Oranse behandelt worden (S. 179 ff.), als bei den illustrierten Rechtsbüchern und der Romfahrt Heinrichs VII. — Janitscheks Charakteristik des St. Galler Rudolf von Ems gründet sich übrigens sichtlich bloss auf das bei Rahn a. a. O. reproduzierte Figürchen.

3. Aus der Weltchronik des Rudolf v. Ems in St. Gallen, fol. 169^{b}.

stände, wie Spiesse, Steigbügel, Pfeile, Bogensehnen ohne weiteres mit weisser Farbe keck hingesetzt. — In ihrer einfachen Anlage folgen die Bilder geradezu einer Art von Reliefstil. Von Landschaft und Architekturen ist nur das allernotwendigste angedeutet und stets stehen die Figuren auf einem einzigen Plane nebeneinander; eine Vertiefung des Raumes in mehrere Gründe ist nirgends versucht. Wo sie nötig schien, stockte des Zeichners Hand ratlos und griff zu naiven Auskünften. So trennte er, unfähig, den Umzug mit der Bundeslade und die stürzende Stadt Jericho auf einem einzigen Bilde darzustellen, den Vorgang in zwei Hälften: oben wird in gesondertem Bilde die Bundeslade getragen, unten werden über einer gezinnten Mauer einige Verteidiger und drei umstürzende Türme sichtbar. Die nämliche, hier rein aus künstlerischem Unvermögen hervorgegangene Anordnung wiederholt sich in den späteren zwei Abschriften, wo doch die mittlerweile sehr erstarkte Gestaltungskraft die Vereinigung beider Motive auf einem Bilde gar wohl gestattet hätte. Die Zahl der Figuren ist in den Bildern der St. Galler Handschrift möglichst eingeschränkt, doch gleichwohl muss man anerkennen, dass die Vorgänge deutlich erzählt, oft selbst mit einer gewissen Frische geschildert werden. Kriegerische Scenen liebte der Künstler sichtlich mehr als andere und hat hier einen reichen Schatz interessanter zeitgenössischer Details überliefert. (Vgl. das vorstehend reproduzierte Belagerungsbild.) Auch friedliche Vorgänge erscheinen gelegentlich in zeitgenössischem Aufzug. So hat der Künstler beispielsweise die Darstellung von Salomons Götzendienst völlig in christliches Ceremoniell eingekleidet. Hinter dem König, der knieend den Götzen anbetet, schwingt ein Bischof den Weihwedel, während ein Chorknabe den Weihwasserkessel hält. — Die Bilder des zweiten Teiles der Handschrift — zumeist kriegerische Darstellungen — übertreffen die biblischen Illustrationen an Frische der Erzählung und ausgiebiger Heranziehung zeitgenössischen Apparates. Die technische Behandlung dagegen wird gegen den Schluss des Bandes etwas einfacher: statt eingehender Modellierung der Gewänder begnügt sich der Künstler mit glatten Lokaltönen, in welche die Falten bloss als schwarze Linien hineingezeichnet sind.

Die Formenwelt des Einzelnen erstrebt in diesem Manuskripte, wie in anderen Illustrationswerken gleicher Zeit und Schule, nicht in erster Linie natürliche Wahrheit, sondern fand ihr Genüge, sobald Sinn und Handlung jeder Figur dem Beschauer deutlich war [1]. Die Körperverhältnisse sind im allgemeinen richtig, die Bewegungen oft sogar überraschend gut erfasst, doch fehlt es durchgehends an rechter Kraft und prägnanter Charakteristik. Über

[1] Für die richtige Auffassung der Darstellungsart in spätmittelalterlichen Illustrationen sei nachdrücklich auf die vorzüglichen Ausführungen von Kautzsch (a. a. O.) verwiesen.

ruhigen Scenen liegt ein süsser Reiz, und weibliche Gestalten zumal zeigen in ihrem schlanken Wuchs, der stark geschwungenen Haltung, den anmutig weichen Geberden, den fliessenden Gewändern und rundlichen Köpfen voll und ganz den sanften Idealismus hochgotischer Kunst. Reich gewelltes Haar, mandelförmig geschlitzte Augen, kleiner, zierlicher Mund zeichnen alle Figuren gleichmässig aus; ein gewisser Wechsel des Gesichtsausdruckes kündigt sich nur in der Zeichnung der Augenbrauen an, die rund gewölbt auf heitere, eckig zusammengezogen auf zornige Stimmung deuten [1].

Das aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts stammende Manuskript der Weltchronik in der Zürcher Kantonalbibliothek, das ehedem der Klosterbibliothek von Rheinau angehörte, war der kunstgeschichtlichen Forschung bis jetzt unbekannt [2]. Die zahlreichen Illustrationen des 487 Seiten starken Pergamentcodex rühren alle von der nämlichen Hand her. Rote, seltener gelbe Ränder umschliessen die zumeist in Breitformat angelegten, öfters aber die ganze Blattseite einnehmenden Bilder. Die Rückseite der Vollbilder ist unbeschrieben [3].

Technisch haben diese Illustrationen mit der Kunst höfischer Enlumineurs nichts gemein. Das Manuskript gehört durchaus in die Gruppe der Bilderwerke, die nicht in eingehender Deckfarbenmalerei, sondern vorwiegend in der flüchtigeren Technik der kolorierten Federzeichnung ausgeführt sind. Tiefes Kobaltblau dient als Hintergrund der Bilder, selten nur tritt Goldgrund auf. Die mit sicherer, breiter Feder bald braun, bald schwarz geführte Umrisszeichnung ist teils mit kräftigen Deckfarben, teils mit transparenten Tönen koloriert. Glatt aufgetragen wird ein tiefes Zinnoberrot, die übrigen Farben: helles, hartes Ziegelrot, mehrere Nüancen von Grün, gebrochenes, ins Lila spielendes Karminrot, helles Violett, ein ins Bräunliche oder Grünliche stechendes Gelb und lichtes Blau werden mit dem Pinsel modelliert und die höchsten Lichter aus dem hellen Pergamentgrunde ausgespart. In den nackten Teilen werden die Schatten mit Fleischfarbe angetuscht, die Lichter weiss gelassen. Häufig kommen an Gewändern gelb-grüne oder gelb-rote Schillerstoffe vor; an Rüstungen, Waffen u. dgl. wird Gold nicht gespart.

---

[1] Ein starker stilistischer Zusammenhang mit einzelnen Miniaturen der Manesseschen Liederhandschrift ist unverkennbar. Man vergleiche etwa das in Fig. 3 reproduzierte Bild mit Blatt 18 der Lichtdruck-Ausgabe des Codex Manesse von F. X. Kraus.

[2] Das Manuskript ist erwähnt von Bächtold, Geschichte der deutschen Litteratur in der Schweiz, Anmerkungen S. 33, zu S. 113 des Textes.

[3] Eines dieser Vollbilder (Fol. 95) ist ausgeschnitten und verloren. Es war, wie die Vergleichung mit der entsprechenden Stelle der „Toggenburger Bibel" ergiebt, die Darstellung von Josef und Potiphars Weib.

Mit dem flüchtigeren, skizzenhafteren Vortrag zieht eine erquickende Frische der Darstellung ein, in welcher man bereits die Ankündigung realistischen Stiles wahrnimmt. Die Gestalten zwar sind zumeist noch von schmächtigem Wuchs, schmalschultrig, dünnbeinig, schwacharmig, aber die ausgebogenen Stellungen machen natürlicherer Haltung Platz, und jene süsse Milde ruht nicht mehr über den Scenen. Die Köpfe namentlich sind derber, knochiger geworden, verschwunden die mandelförmig geschlitzten Augen, die kleinen, süssen Mündchen. Profilköpfe zeigen oft höchst derbe Bildung. Noch gewahrt man indessen keine ernsthafte, beharrliche Anstrengung für realistische Wiedergabe der Dinge, und nur zufällig überschreitet da und dort ein unmittelbar der Natur abgelauschter Zug den Bannkreis typischer Gestaltung. Von der Landschaft deutet der Künstler nur das Nötigste an, doch ist der Formenschatz gegenüber dem St. Galler Manuskripte etwas bereichert. Während in jenem die Bäume stets nach einer und derselben Schablone gezeichnet worden, kennt der Künstler der Rheinauer Handschrift bereits drei verschiedene Typen; er wechselt zwischen pilzförmigen Gebilden, rankenartig ausgebreiteten Gewächsen und knorrigen Stämmen, deren spärliche Verzweigungen in artischokenartige Blattbüschel endigen. Jene naturwidrige Bemalung der Gegenstände, die im St. Galler Manuskripte auffällt, kommt nicht mehr vor. Von wesentlichem Fortschritte des Könnens zeugt die Darstellung der Architekturen, die nicht mehr bloss in Frontansicht ohne jeglichen Versuch perspektivischer Zeichnung gegeben, sondern gern in leichter Schrägstellung genommen und zugleich weniger willkürlich und naturwidrig gebildet werden als im St. Galler Manuskripte. Zeitgenössische Kostüme treten in der Rheinauer Handschrift viel häufiger auf. Nicht bloss Krieger, sondern auch andere Figuren und namentlich Frauen tragen nun modische Tracht und würden für kostümgeschichtliche Studien, die auch in der Schweiz nicht länger zurückbleiben sollten, als wertvolle Quellen dienen.

Was den Zusammenhang der Kompositionen im St. Galler und Rheinauer Rudolf von Ems betrifft, so scheint zwischen beiden Manuskripten eine zur Stunde nicht nachweisbare, vielleicht gänzlich verlorene Kopie als Bindeglied angenommen werden zu müssen, denn stellenweise weicht die jüngere Handschrift zu stark von der älteren ab, als dass diese als direkte Vorlage gelten könnte. Immerhin trägt die Mehrzahl der Bilder den Zusammenhang der Kompositionen deutlich zur Schau, und so übereinstimmend ist oft die Anordnung und Figurenzahl, dass die Beschreibung der einen Redaktion wörtlich auf die andere passt. Nehmen wir beispielsweise das Doppelbild von Jakob und Esau. In der oberen Hälfte steht links die Mutter Rebekka mit einem Doppelbecher in der Hand, rechts ruht Isaak im Bette, die Rechte segnend erhoben, während die Linke tastend die Hand Jakobs sucht, der hinter das Bett des Vaters getreten ist und in der Linken die Schüssel mit

dem Lammbraten hält. In der unteren Hälfte sieht man links Esau, der, aus dem Bilde herausgewendet, ein Böcklein erlegt, während er — zwei zeitlich und örtlich getrennte Scenen synchronistisch auf der nämlichen Darstellung vereint! — rechts dem Vater den Braten darreicht. Nur im Stil und Kostüm weicht die jüngere Darstellung von der älteren ab: langfliessende Idealgewandung im St. Galler, interessante Zeittracht im Rheinauer Manuskripte [1]. — Eine zweite Gruppe von Bildern der jüngeren Handschrift umfasst freie Erweiterungen der älteren Vorlage. Einzelne Scenen, die im St. Galler Manuskripte in kleinem Formate und mit wenigen Figuren schlicht und einfach, man möchte sagen in embryonalem Zustande, gegeben sind, werden nämlich in der Rheinauer Handschrift zu figurenreichen Vollbildern ausgestaltet, ohne indessen je ihren Zusammenhang mit der Vorlage zu verleugnen [2]. In Bildern kriegerischen Inhaltes tritt die jüngere Redaktion der älteren am selbstständigsten gegenüber. Hier schien die schlichte alte Darstellungsweise nicht mehr zu genügen und da, wo sich im jüngeren Werke zugleich ein überraschender Fortschritt der Architekturdarstellung beigesellt, wie in den Belagerungsbildern, ist ein Zusammenhang der Kompositionen oft kaum mehr herauszukennen [3]. — Einige Bilder der Rheinauer Weltchronik fehlen im älteren Werke [4]. Dazu gehört die grosse, interessante Darstellung von Dinas Schwächung (Rh. 88).

[1] St. Galler Codex fol. 21b, Rheinauer p. 72. — Andere ebenso genau übereinstimmende Bilder sind: St. G. fol. 15b = Rh. p. 54: Abraham, den in einer von Wolken umgebenen Glorie thronenden Gott Vater anbetend; St. G. 25b = Rh. 78: Jakobs Traum von der Himmelsleiter, bis auf einen bei Rh. fehlenden Engel genau übereinstimmend; St. G. 46 = Rh. 126: Moses auf dem Felde vor dem in spitzovaler Mandorla auf einem Regenbogen thronenden Gott Vater die Schuhe abziehend; St. G. 50 = Rh. 136: Aaron und die Zauberer vor Pharao die Ruten in Schlangen verwandelnd; ferner St. G. 54b = Rh. 151; St. G. 56 = Rh. 176; St. G. 73b = Rh. 191; St. G. 76b = Rh. 196: Aarons grünender Stab; St. G. 78b = Rh. 202; St. G. 81 = Rh. 208; St. G. 88b = Rh. 227; St. G. 113b = Rh. 283: das Opfer von Jephtas Tochter, u. a. — Die vollständige Zusammenstellung und kurze Beschreibung der einzelnen Bilder wäre Sache einer monographischen Abhandlung.

[2] Dahin gehört der Auszug der Brüder Josephs nach Ägypten (St. G. fol. 39, Rh. p. 106), wovon später noch näher die Rede sein soll. Ebenso das darauf folgende Bild des Empfanges durch Joseph, der kriegerische Auszug Josuas, die Besiegung der fünf im Felsschacht verborgenen Könige (St. G. 95, Rh. 242), u. a.

[3] Namentlich zu vergleichen St. G. 91 mit Rh. 238 (Einnahme von Jericho) und St. G. 169b (unsere Fig. 3) mit Rh. 400. Das Nähere bleibt einer später folgenden Studie über die Entwickelung der Architekturdarstellungen vorbehalten.

[4] Ich meine hier nicht die Bilder der fehlenden ersten Blätter, welche der St. Galler Codex erst in späterer Zeit verlor, sondern solche Illustrationen, die schon ursprünglich nicht vorhanden waren.

Über die Herkunft des dritten Exemplares der Weltchronik, der sogenannten Toggenburger Bibel [1], erhalten wir durch die Einleitung des Textes authentische Kunde. Im Jahre 1411 wurde das Bilderwerk im Auftrage des Grafen Friedrich (VII.) von Toggenburg und seiner Gemahlin Elisabetha, geborner Gräfin v. Matsch, von Herrn Dietrich, ihrem Kaplan zu Lichtensteig, geschrieben. Die zahlreichen, von einer einzigen Hand stammenden Bilder sind von ziemlich breiten farbigen Rändern umschlossen. Mit der Feder sind die schwarzen Umrisse derb, aber sicher gezeichnet, die Modellierung ist sorgfältig mit dem Pinsel durchgeführt, das Kolorit erscheint hell und bunt. Hinsichtlich des Stiles der Darstellung ist auf den ersten Blick zum Greifen klar, dass sich der Künstler zu vorbehaltlosem Realismus bekennt. Der letzte Rest des hochgotischen Idealismus ist aus den Figuren verschwunden, weiche süsse Gestalten und geschwungene Stellungen wird man vergeblich suchen. Im Gegenteil. Die Figuren sind von gedrungenem, untersetztem Bau, ihre Bewegungen ungekünstelt, schwerfällig, wuchtig. Ein merkwürdiger Wechsel von vorzüglich gelungenen und linkisch ungeschickten Aktionen mag als Zeugnis dafür gelten, dass hier, wie so oft, frisches realistisches Zugreifen mit dem Mangel eigentlicher Schulung zusammentrifft. Auch das Streben nach dem Ausdruck der Gesichter ist ein ungleichmässiges. Während bei Kampfscenen viele selbst in den Todesqualen einen gleichmütig stumpfen Ausdruck wahren, ist in anderen mit Glück die Wiedergabe von Furcht, Schmerz und Ingrimm angestrebt. In den Schlachtbildern herrscht überhaupt ein grausames Behagen an brutalen Einzelheiten, klaffende Wunden und strömendes Blut sind mit rauhem Sinn absichtlich zur Schau gestellt. — Mit erfreulicher Ausführlichkeit ist das Beiwerk der Figuren behandelt, Kostüme, damascierte Stoffe, Pferdegeschirr, Geräte u. dgl. Die Pferde zeichnen sich durch Race-Eigentümlichkeiten aus, die wir in den späteren Schweizerchroniken bis um 1510 stets wiederfinden werden: schmächtiger Wuchs, und kleine Köpfe auf stark gebogenen Hälsen. Die Zeichnung dieser Tiere ist in erregten Schlachtbildern mitunter von überraschender Güte. In der Behandlung von Kostüm und Beiwerk stehen die Bilder voll und rückhaltlos auf dem Boden zeitgenössischer Schilderung und stempeln die „Toggenburger Bibel“ zu einer ganz hervorragenden Quelle für die Kenntnis schweizerischer Trachten im ersten Viertel des 15. Jahrhunderts. Mit diesem Realismus des Figürlichen hält die Darstellung der Landschaft noch nicht Schritt. Der Künstler hat sich mit den allernotwendigsten Versatzstücken beschieden, und

[1] Eine kurze Besprechung von Jaro Springer erschien im Jahrbuch der k. preussischen Kunstsammlungen, XI, 1890, S. 59 u. f., ebendort eine Reproduktion in Lichtdruck. Ein weiteres Bild (Erschaffung der Eva) ist reproduziert im Jahrbuch des k. deutschen archäologischen Instituts, 1890, S. 188.

4. Auszug Jakobs und seiner Söhne nach Ägypten. (Aus dem Rudolf von Ems in Zürich.)

5. Auszug Jakobs und seiner Söhne nach Ägypten. (Aus der sog. Toggenburger Bibel in Berlin.)

die Figuren stehen auf einem einzigen Vordergrundsplane. Der Hintergrund ist wie in der Rheinauer Handschrift einfarbig blau und nur in den ersten Bildern des Bandes goldig. Scenen, die im Zimmer spielen, sind vor einem hellbraunen, Holzvertäfelung nachahmenden Grunde entwickelt. Ein glatter oder mit Grasbüscheln belebter Boden, wenige bouquetförmig stilisierte Bäume, einfache, aber recht naturalistisch gegebene Felspartien, mit diesen Motiven hat sich der Zeichner begnügt. Rüstig aber ist die Darstellung der Architekturen fortgeschritten. Mehr und mehr gestalten sich die Bauten so, dass sie auch in Wirklichkeit bestehen könnten, und perspektivische Probleme werden nicht selten erfolgreich aufgegriffen.

Die Rheinauer Handschrift dürfte der Toggenburger Bibel als direkte Vorlage gedient haben. Aber der Kopist besass genügend eigene Kraft, um die Scenen mit erstaunlicher Sicherheit in die künstlerische Sprache seiner Zeit umzuschreiben. Das gegenseitige Verhältnis mag durch Gegenüberstellung von zwei Vollbildern klar werden. (S. die vorstehenden Abbildungen Fig. 4 u. 5.) Das Schema der Komposition für den Auszug Jakobs und seiner Söhne nach Ägypten war schon in der St. Galler Handschrift (fol. 39) durch ein kleines, einfaches Bildchen vorgezeichnet[1]. Ein zweirädriger, mit grünem Tuche gedeckter Reisewagen, aus welchem Frauenköpfe herausschauen, wird von einem gesattelten Pferde gezogen. Der Fuhrmann mit der Peitsche geht zu Fusse nebenan und blickt nach dem Wagen zurück, dem zwei jugendliche Reiter folgen. Rechts und links quillt die Darstellung über den Rahmen in den freien Pergamentgrund hinaus, eine Eigentümlichkeit, die sich auch in den zwei späteren Redaktionen wiederholt, und die offenbar dem naiven Andeutungsstile zum Ausdruck der über den Bildraum hinweggehenden Bewegung dienen sollte[2]. — Dieses kleine Bildchen erscheint im Rheinauer Manuskripte zu einem ganzseitigen Vollbilde erweitert (p. 106; s. unsere Fig. 4). Zwei Bäume stehen im Hintergrund, wodurch die Scene noch deutlicher ins Freie verlegt wird; die dem Gefährt folgende Reitergruppe bereichert sich um eine Figur, der Wagen wird zum stattlichen vierrädrigen Vehikel, in dessen Holzgestell ein schaukelndes Weidengeflecht eingehängt ist; der berittene Fuhrmann wendet sich nach den Frauen um, um ihnen ein kleines hölzernes Fässchen mit einer Erfrischung zurückzubieten; hintenauf sitzt ein

[1] Leider ist diese Darstellung der St. Galler Handschrift so beschädigt, dass ich auf photographische Reproduktion verzichte.

[2] Gleiches kommt noch bei mehreren Bildern vor, in denen eine rasche Bewegung der Figuren über das vom Rahmen umschlossene Stück „Landschaft" angedeutet werden sollte. So, um nur ein Beispiel zu nennen, bei der in allen drei Manuskripten wieder ganz besonders übereinstimmenden Darstellung von Absalons Tod, wo von links zwei Verfolger über den Rahmen hinweg in das Bild hineinrennen, während rechts das ledige Pferd des am Baume hängenden Absalon in den leeren Pergamentgrund hinaussprengt.

Dudelsackpfeifer und auf dem Verdeck ein Hahn, der sich — ein hübsch der Natur abgelauschtes Motiv — des Rüttelns wegen auf den Bauch niederduckt. Den Vordergrund belebt eine Gruppe mitziehenden Viehes. — Dieses Vollbild kehrt nur wenig verändert, aber reich an formellen Fortschritten, in der „Toggenburger Bibel" wieder (Fig. 5). Der Künstler hat zunächst den Horizont höher gerückt, was ihm eine freiere Entwickelung im Raume gestattete. Diese kam namentlich den in drei Gruppen gesonderten und bedeutend realistischer gezeichneten Tieren im Vordergrunde zu gut. Die perspektivische Schrägstellung des Reisewagens, die im Rheinauer Codex noch nicht recht gelang, ist hier leidlich gut gegeben. Achtet man ferner auf die Zeichnung der Pferde und Figuren, so gewahrt man lauter Äusserungen eines mit Entschiedenheit angestrebten Realismus, der in der Gestalt des rüpelhaften Pferdelenkers schon einen Stich ins Derbe erhält. Wie das Ganze wahrer und realistischer wird, verschwindet auch der letzte Rest jener Poesie, die als leichter Schimmer noch über den Bildern der Rheinauer Weltchronik lag.

Von der „Toggenburger Bibel" ist der Schritt zu den älteren Schweizerchroniken nicht mehr allzugross. Im voll entwickelten Sinn für naturwahre Darstellung der Vorgänge, im offenen Auge für zeitgenössisches Detail, und in der besonderen Vorliebe für die Schilderung kriegerischer Aktionen erkennen wir bedeutsame Vorboten von hervorstechenden Eigenschaften der schweizergeschichtlichen Illustrationskunst. Aber nur auf die atmenden, handelnden Wesen erstreckt sich noch das realistische Zugreifen. Das Streben nach möglichst deutlicher Erzählung überwiegt bei weitem die rein künstlerischen Absichten. Was mit der Handlung nicht unmittelbar zusammenhängt, wird ausser acht gelassen. Daher der runde Verzicht auf reichere Wiedergabe des Landschaftlichen, wo ein einziger Plan und die nach hergebrachter Schablone stilisierten Naturformen gewöhnlich ausreichen müssen. Auch diese Erscheinungen bereiten direkt auf die Darstellungsweise der älteren schweizergeschichtlichen Chroniken vor. In der Entwickelungsreihe dieser letzteren aber werden wir mit Freuden vermerken, wie zum Erzählen sich allmählich das stille Schauen gesellt, das an der Wiedergabe individueller Landschaften und Architekturen sein Genügen findet. Hundert Jahre nach der „Toggenburger Bibel" hat Schillings Luzerner Chronik die naturalistische Darstellung der Landschaft glänzend erobert.

Den drei schweizerischen Handschriften des Rudolf von Ems kann eine vierte Weltchronik nur zeitlich, nicht aber in künstlerischer Hinsicht angereiht werden. Denn ihre sehr unbedeutenden und rohen Illustrationen beanspruchen nur deshalb ein gewisses Interesse, weil wir den Namen des Malers kennen und einen Beitrag zur älteren Kunstgeschichte Luzerns daraus

gewinnen. Der in der Luzerner Stadtbibliothek aufbewahrte, anspruchslose Papiercodex enthält eine Kopie des Schwabenspiegels, dem auf 30 Blättern eine in deutscher Prosa geschriebene Weltchronik [1] folgt. Am Schlusse sind schweizergeschichtliche Kapitel, besonders eine Geschichte der Eroberung des Aargaus, angefügt. Endlich hat der Luzerner Gerichtsschreiber Johann Fründ seinen Namen und einige Notizen über luzernische Lebensmittelpreise eingetragen. — Als Schreiber und Illustrator des 1426 datierten Bandes nennt sich Johannes zum Bach von Luzern, der erste Luzerner Maler, von welchem ausser dem Namen eine beglaubigte Arbeit erhalten ist. Der von zum Bachs Wappen begleitete Vermerk enthält die weitere Notiz, dass auch Nikolaus zum Bache, der Vater des Illustrators, Maler war [2]. Nur die Weltchronik ist illustriert. Die kleinen Bildchen, unsäglich rohe, unbedeutende Machwerke, sind bald bloss in schwarzer Federzeichnung gehalten, bald mit Deckfarben illuminiert. Sie beanspruchen höchstens ein gewisses ikonographisches Interesse, indem Gott Vater bei der Weltschöpfung unbärtig dargestellt ist. Den Genesisbildern folgen Darstellungen der fabulösen Tier-Menschen [3]

[1] Es ist die sog. Konstanzer Weltchronik, die hauptsächlich aus den Chroniken des Heinrich von Diessenhofen und Gottfried von Viterbo hervorgieng. Der Text ist nach einer Handschrift in München ediert von Th. von Kern. (Eine Konstanzer Weltchronik aus dem Ende des 14. Jahrhunderts. Zeitschrift der Gesellschaft für Beförderung der Geschichts-, Altertums- und Volkskunde von Freiburg und des Breisgaus. I. Bd., 2. Heft.)

Jene Münchener Handschrift ist mit „überaus zahlreichen, teilweise ziemlich sorgfältig gemalten Abbildungen“ geschmückt. München, Hof- und Staatsbibl. cod. germ. 426. Eine Probe bei Alwin Schultz, Deutsches Leben im 14. und 15. Jahrhundert. Familienausgabe S. 173.

[2] Nach einer gef. Mitteilung des Herrn Staatsarchivar Dr. Th. von Liebenau ist Johannes zum Bache bis um die Mitte des 15. Jahrhunderts nachweisbar. Das in Rede stehende Manuskript dürfte eine Jugendarbeit desselben sein. Der auf den Maler bezügliche Eintrag (p. 260) lautet: „Conscripsit et complevit Johannes dictus zum bach(e) (das e ist getilgt) pictor per procuracionem patris meis (sic) cuiusdam ydonei ciuis lucernensi (sic) opidi nomine Nicolai zum bache pictoris ibidem. Facta et completa et scripta sunt hec in vigilia sancte (sic) mathie apostoli scilicet vij" kalendas mensis februarii. Sub anno domini m° cccc" xxvj°. 1426.“ Darunter das sehr roh gemalte Wappen des Malers: in Rot drei Schildchen, deren jedes einen grünen schrägen Strom auf weissem Felde zeigt; Helmdecke schwarz; auf dem Stechhelm als Kleinod ein menschlicher Kopf mit Hirschgeweih. Am Schlusse des Schwabenspiegels der Eintrag: „Finiuit iste liber xxviij° die mensis martijs sub anno domini m.° cccc° xxvj°“. Nach der Einleitung der Weltchronik: „1426 In die Symonis et Jude“. — Johann Fründs Namenseintrag auf der drittletzten Seite lautet: „Quis me scribebat iohannes Fründ nomen habebat“. — Der letzte Vermerk im Bande ist von 1478; er stammt nicht mehr von Fründ, da dieser 1469 starb.

[3] Über solche Zwittergestalten, die in mittelalterlichen Darstellungen nicht selten sind, vergleiche man die Citate bei Rahn, Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz, S. 515 und 569.

und einige Scenen aus dem neuen Testamente [1]. Das kostümlich beachtenswerte Titelbild stellt den Kaiser Sigismund auf dem Trone sitzend und umgeben von den Wappen der Kurfürsten nicht ohne sichtliches Streben nach Porträtähnlichkeit dar. Am Schlusse hat eine spätere, nämlich Johann Fründs Hand, die Wappen der eidgenössischen Orte angebracht.

Eines hat dem Bilderkreis der Weltchroniken noch gefehlt: der inhaltliche Reiz von Darstellungen aus der eigenen Heimatgeschichte. An die entlegenen alttestamentlichen Vorgänge konnten sich patriotische Gefühle oder ein durch die Aktualität jüngst vergangener Ereignisse gesteigertes Interesse nicht knüpfen. — Ein einziges deutsches Bilderwerk aus dem 14. Jahrhundert kann auch in dieser Hinsicht als Vorläufer der späteren Chronikillustration gelten: die Romfahrt Kaiser Heinrichs VII. und seines Bruders Balduin (Staatsarchiv zu Koblenz) [2]. In 73 Darstellungen werden hier unter deutlichem Bestreben nach wahrer Wiedergabe des Gesehenen die Vorgänge offenbar durch einen Augenzeugen dargestellt. Ähnliches tritt uns erst wieder nach dem zweiten Dezennium des 15. Jahrhunderts entgegen. Und zwar in nächster Nähe der Schweiz. In Konstanz wurde damals gewerbsmässig die Konzilschronik des Ulrich von Richenthal [3] vervielfältigt. Flotte, oft auch recht handwerkliche kolorierte Federzeichnungen bieten hier wertvolle Proben eines mit Entschiedenheit angestrebten Realismus.

Über die spätere Entwickelung der deutschen Chronikillustration sind wir leider noch sehr mangelhaft unterrichtet. Es hat den Anschein, dass nach der Mitte des 15. Jahrhunderts die schweizerische Produktion handschriftlicher Bilderchroniken sowohl quantitativ wie auch künstlerisch die deutschen Gebiete übertrifft. Weniges scheint überhaupt von derartigen deut-

[1] Unter diesen ist die Anbetung der drei Könige auffallend besser gezeichnet, sorgfältiger und mit anderen Farben koloriert als die übrigen Bilder. Unwillkürlich taucht der Gedanke auf, die Darstellung sei nach einer Vorlage kopiert, einem jener gewerbsmässig hergestellten Helgen etwa, die nachher durch kolorierte Bilddrucke (Tafeldrucke) ersetzt wurden. Es darf vielleicht sogar an eine gedruckte Vorlage gedacht werden.

[2] Publiziert von der Direktion der kgl. preussischen Staatsarchive: Die Romfahrt Kaiser Heinrichs VII. im Bildercyklus des Codex Balduini Trevirensis. Berlin 1881, mit Text von Dr. G. Irmer. Vgl. Janitschek, a. a. O. S. 171; Lamprecht, Bildercyklen und Illustrationstechnik im späteren Mittelalter. Repertorium für Kunstwissenschaft VII, 409; Kautzsch, a. a. O. S. 21 u. f., letztere Stelle durch ihre Auffassung des Bilderkreises besonders bemerkenswert.

[3] Janitschek 243, mit Aufzählung der bekannten Exemplare, deren zwei sich in der Schweiz (Winterthur und St. Gallen) befinden. Neuerdings eine eingehende Monographie von Kautzsch (Zeitschrift für Geschichte des Oberrheins, 1894, S. 443 u. f., mit 5 Tafeln).

schen Werken erhalten zu sein [1]. Für eine gewisse Verbreitung illustrierter Chroniken unter den Gliedern des Hauses Österreich spricht eine Stelle aus der Entstehungsgeschichte des „Weiskunig". Durch alte geschriebene und gemalte Chroniken ist Kaiser Maximilian zur glänzenden xylographischen Ausstattung dieses Werkes angeregt worden. Er unternimmt es, „damit das der leser mit mund und augen mag versten ....., gleichermaßen die croniken geschriben und figurirt werden, wie ich dann solhes aus andern meinen vordern cronikisten gesehen hab" [2].

Gegen das Ende des 15. Jahrhunderts dürfte in Deutschland die Produktion illustrierter Chronikmanuskripte durch die aufblühende Buchdruckerkunst zurückgedrängt worden sein [3]. Gewiss übten die zahlreichen gedruckten

[1] Man durchgehe die Einleitungen zu den Editionen der „Chroniken deutscher Städte vom 14. bis ins 16. Jahrhundert". — Aus Süddeutschland ist den Konstanzer Konzilschroniken eine prächtige, 1457 datierte Bilderhandschrift von Meisterlins Augsburger Chronik in der kgl. Handbibliothek zu Stuttgart (hist. fol. 52, g. 17, mit besonderer Hervorhebung der hochentwickelten Landschaftsdarstellung erwähnt bei Kautzsch, S. 55) anzuschliessen. Sodann eine 1480 mit schönen Bildern gezierte Augsburger Chronik in der Kreis- und Stadtbibliothek zu Augsburg, Nr. 395 (Chroniken deutscher Städte IV. Bd., Augsburg I, 1865, S. 15), Lirars Schwäbische Chronik in München, Hof- und Staatsbibliothek cgm 436 (Kautzsch 58); aus Köln wäre die in mehreren Exemplaren illustrierte Koelhoffsche Chronik von 1499 (Stadtarchiv Köln Mss. A II 1, 2, 4) zu nennen (Chroniken deutscher Städte. Köln II, 1876, S. 227). — Eine sehr beachtenswerte Bilderchronik aus der späteren Zeit des 15. Jahrhunderts ist die in Strassburg befindliche Reimchronik über Peter von Hagenbach, aus welcher eine Anzahl Illustrationen in den Abbildungen zu Mones Quellensammlung zur badischen Landesgeschichte reproduziert sind. — Eine wichtige Bilderchronik aus der Zeit um 1525 besitzt die fürstliche Bibliothek zu Zeil: Jakob Murers Beschreibung des Bauernkrieges um Weissenau, deren Bilder eine ziemlich hoch entwickelte Kompositionsgabe zu verraten scheinen. (Zwei Reproduktionen bei Baumann, Geschichte des Allgäus, III 67 und 76.)

[2] Der Weiskunig, herausgegeben von Alwin Schultz, Jahrbücher der Kunstsammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses, VI, Wien 1888, Einleitung S. XIV.

[3] Von gedruckten deutschen Bilderchroniken des 15. Jahrhunderts kommen in Betracht: 1476 Königshofens Chronik, bei Bämler in Augsburg (Muther, die deutsche Bücherillustration der Gotik und Frührenaissance 1460—1530. München und Leipzig 1884, Nr. 46); 1477 Erharts Reimchronik über Karls des Kühnen Feldzüge, Strassburg (Muther 179); 1480 Königshofen, Augsburg bei Anton Sorg (Muther 162); Rolevincks Fasciculus temporum, Köln, und später zu Basel bei G. Richel 1482 (Muther 120—129, 131, 136, 137, 326, 327, 512, 513); 1483 Ulrich von Richenthals Konstanzer Konzilschronik, Augsburg bei Anton Sorg (Muther 174); 1486 Thoman Lirars schwäbische Chronik, Ulm bei Konrad Dinkmuth (Muther Nr. 345 und 355. Dazu Tafel 88 und 89); 1488 Ratdolts Chronica Hungariæ, Augsburg (Muther 329); 1491 Büchlein vom Altherkommen der loblichen Fürsten aus dem Hause Österreich, Basel, mit zwei Holzschnitten (Muther 476); 1493 das bedeutendste deutsche Illustrationswerk des 15. Jahrhunderts, Hartmann Schedels Weltchronik, Nürnberg bei Koburger (Muther 424 und 425. Dazu Tafel 120—123. Neuere Litteratur verzeichnet bei

Bilderchroniken der deutschen Gebiete auf ähnliche schweizerische Unternehmungen einen nicht geringen Einfluss aus, hat ja Hartmann Schedels Weltchronik (Nürnberg 1493) noch auf die künstlerische Ausstattung von Stumpfs grossem Werke (1548) sichtlich eingewirkt.

Man pflegt den Bildern in unseren handschriftlichen Chroniken, abgesehen vom Reichtum des Darstellungskreises, nur geringe künstlerische Bedeutung beizumessen. Es ist wahr — schon eine flüchtige Umschau über die Reproduktionen in der gegenwärtigen Schrift kann es bestätigen — dass bald dilettantisches Ungeschick, bald handwerklich platte Mache die Durchschnittserscheinung der Chronikbilder beeinträchtigt. Einfach sind schon die technischen Mittel. Mit Ausnahme der Chronik des Luzerner Schilling und einiger Zierden im amtlichen Werke des Berner Namensvetters sind alle Bilder in der leichten, raschen und anspruchslosen Technik der kolorierten Federzeichnung ausgeführt worden. Auch in anderer Hinsicht können die illustrierten Geschichtswerke der Schweiz nicht mit den schönfarbigen, oft wunderbar zart ausgeführten Miniaturen burgundischen und französischen Ursprunges konkurrieren [1]. Die sorgsame Beobachtung und feine Durchführung

C. von Lützow, Geschichte des deutschen Kupferstiches und Holzschnittes. Berlin 1890, S. 77); 1494 Historia baetica seu de Granada expugnata von Carolus Verardus, Basel bei Bergmann (Muther 492); 1499 Joh. Koelhoffs Kölner Chronik (Muther 413).

[1] Von flämischen Werken kommen namentlich in Betracht: die Chronik von Jerusalem in der Hofbibliothek zu Wien, die Chronik des Hennegau in der bibliothèque de Bourgogne zu Brüssel, die von David Aubert 1468—69 hergestellten vier Bände der Chronik Froissarts in der städtischen Bibliothek zu Breslau. Vgl. über diese Handschriften Woltmann und Woermann, Geschichte der Malerei II, 64 u. f. Über Froissart noch besonders: Alwin Schultz, Beschreibung der Breslauer Froissart-Handschrift, Breslau 1861 (Mitteilungen des Vereins für bildende Künste in Breslau), mit Reproduktionen und vollständigem Verzeichnis der Miniaturen.

Von französischen Bilderchroniken sind, wenn wir von Jean Fouquets Illustrationen zum Josephus Flavius und zum Livius (Nationalbibliothek Paris, vgl. Woltmann u. Woermann II, 78 u. f.) absehen wollen, besonders die Miniaturen des Pariser Enlumineurs Jacques de Besançon zu nennen, dem in einer schönen Monographie die verdiente Würdigung geworden ist. (Paul Durrieu, Un grand enlumineur parisien au XVe siècle. Jacques de Besançon et son œuvre. Paris 1892.) Im umfangreichen Werke dieses fruchtbaren Künstlers finden sich mehrere Bilderhandschriften historischen Inhalts. Genannt sei der „Miroir historial" des Vincent von Beauvais, in zwei Bänden mit 396 Bildern (Paris, bibl. nationale mss. français 50 u. 51; ein zweites Exemplar mit 120 Miniaturen in der Bibliothek des Herzogs von Aumale im Schlosse zu Chantilly. Durrieu Nr. XXVI u. XXVIbis des Verzeichnisses). Gelegenheit zu prächtigen Schilderungen des Kriegslebens gaben dem Künstler die elf Bilder zu „Les cérémonies et ordonnances qui se appartiennent à gage de batailles" (Bibl. nat. mss. français 2258. Durrieu Nr. XXIV. Dazu Waagen, Kunstwerke und Künstler

des Einzelnen, die Zartheit des Kolorits, die korrekte Zeichnung, die bei kleinstem Maßstabe erstaunlich eingehende Behandlung des Nackten sind Vorzüge dieser ausländischen Miniaturen, die von unseren schweizerischen Arbeiten im allgemeinen nicht einmal angestrebt werden. Am ehesten noch dürfen mit ihnen die besseren Bilder im Luzerner Schilling verglichen werden, und noch näher kommen solchen Schöpfungen einige zarte Initialen und die in Gold und Farben prächtig ausgestattete erste Textseite im dritten Bande von Schillings amtlicher Berner Chronik.

Mit der populären Holzschneidekunst haben unsere Bilderhandschriften die nächste künstlerische Verwandtschaft. All jene Rücksichten, die wir den Erzeugnissen des älteren Holzschnittes entgegenzubringen pflegen, sind in vollem Maße auch für unsere illustrierten Manuskripte festzuhalten. Nicht in der formellen Durchbildung und Detaillierung liegt ihr Wert, sondern in der Frische des Gedankens, im Reichtum des Erfindens, in der volkstümlichen Unmittelbarkeit des Beobachtens. Und hierin sind die bedeutenderen Schweizer Chroniken jenen verblüffend feinen Miniaturen burgundischer und französischer Schule sichtlich überlegen.

Das Wort Maximilians: „damit der Leser mit Mund und Augen verstehe" öffnet uns das Verständnis für eine Reihe formeller Eigentümlichkeiten. Unsere Bilder, zumal die älteren, wollen in erster Linie dem Auge erzählen. Nicht um künstlerischen Ausdruck ist es den Zeichnern vor allem zu thun, sondern um die Deutlichkeit der dargestellten Vorgänge. Auf die Nebendinge wird deshalb wenig Gewicht gelegt, Landschaft und Architektur nur in Haupt-

in Paris, S. 358, Labarte, histoire des arts industriels III, 182). — Jacques de Besançon ist ferner in eigenartiger Weise mit Druckwerken aus dem Pariser Verlage des Antoine Vérard verknüpft, unter denen sich einige wichtige Chronikpublikationen befinden. Von seinen mit mittelmässigen Holzschnitten versehenen Drucken liess Vérard jeweilen zwei bis drei Luxusexemplare für den König Karl VIII. auf Pergament drucken und mit feinen Miniaturmalereien ausstatten, deren beste von der Hand des Jacques de Besançon stammen. Die Holzschnitte wurden in diesen Exemplaren mit Deckfarbenminiaturen völlig übermalt, bald unter Anlehnung an die vorhandenen Kompositionen, bald aber mit völlig neuen Bildern. Ich nenne nur die Hauptwerke: Les chroniques de France, drei Bände, gedr. 1493; Froissart, vier Bände 1493; L'arbre des batailles, 1493. (Die Dedikationsexemplare an König und Königin sind Bibl. nat., Réserve des vélins Nr. 725—30, 743—47, 321. Durrieu Nr. XLII und XLIII, LXVI u. LXVII, XLI.) Unbeteiligt war Jacques de Besançon an der Illustration der Dedikationsexemplare der bei Vérard gedruckten Chronik „La mer des histoires" (Bibl. nat. vélins 678 u. 679), die meist mit kleineren, ziemlich handwerklichen Illustrationen, und nur wenigen Vollbildern geziert sind. Feiner ist dagegen wieder das Königsexemplar des 1488 gedruckten Pierre le Rouge (Bibl. nat. vélins Nr. 677) illustriert; Jacques de Besançon hat auch hier keinen Anteil. — Zu den vornehmsten Erzeugnissen französischer Chronikillustration gehören die Miniaturen in den Chroniques de France des Enguerrand de Monstrelet (um 1460) in der Pariser Arsenalbibliothek, sowie die savoyischen Chroniken in der Bibliothek zu Annecy.

zügen angedeutet. (Eine Ausnahme machen freilich die Bilder im Luzerner Schilling.) Über dem Streben nach greifbar deutlicher Erzählung wird eine eigentliche Komposition vernachlässigt, die Figuren werden regellos auf dem Plane verteilt, zeitlich und örtlich getrennte Vorgänge synchronistisch auf einem und demselben Bilde vereinigt. Trotz des frisch angestrebten Realismus scheut man sich namentlich in den älteren Chroniken nicht, die Figuren gleich gross und selbst grösser zu zeichnen als Bäume und Häuser, und fand so ein bequemes Mittel, um auf kleinem Raume das Ganze und das Einzelne miteinander zu entwickeln, das Treiben der Figuren anschaulich zu schildern und zugleich von ihrer Umgebung möglichst viel zu bieten. Nicht selten müssen schriftliche Erklärungen in den Bildern zur Deutlichkeit beitragen.

Bei der Beurteilung des künstlerischen Wertes unserer Bilderhandschriften übersehe man weiterhin nicht, dass auch der erfindungsreichste Illustrator durch häufige Wiederholung gleichartiger Scenen ermatten und zu flüchtigerer Mache verleitet werden musste. Gab es ja oft in einem einzigen Bande Kriegszüge, Belagerungen und Kämpfe bis an die Hunderte darzustellen. — Auch die private Bestimmung und der anspruchslose Charakter einzelner Manuskripte ist bei der Beurteilung ihrer Bilder anzuschlagen und manches Ungeschick erklärt sich, wenn wir wissen, dass mitunter die Verfasser oder Schreiber selbst ihre Dilettantenhand an den Illustrationen erprobten.

Diese formellen Rückhalte angenommen, gewährt die Betrachtung der Bilder auch nach ihrer künstlerischen Seite hohen Reiz. Besser als in der mühsamen Technik miniaturfeiner Deckfarbenmalerei, wo zu einem einzigen Bilde oft mehrere Hände zusammenwirkten, offenbart sich in der kolorierten Federzeichnung die persönliche Eigenart des Urhebers. Und so treten uns von der humoristischen Frische und Beweglichkeit eines Tschachtlan bis zum zierlichen, doch ausdruckslosen Vortrage der Bilder in Silberisens Chroniken eine Reihe fesselnder Erscheinungen, ja selbst scharf umrissener Persönlichkeiten entgegen. Bekannt ist endlich, dass in der handfertigen Technik unserer Chronikbilder, die dem Künstler keine Schranken setzt und dem momentansten Einfalle willigen Ausdruck schafft, neue Kunstrichtungen rascher und unmittelbarer als anderswo sich künden. So werfen denn auch unsere Chroniken bemerkenswerte Streiflichter auf die innere, psychologische Entwicklungsgeschichte der schweizerischen Kunst, und die bemerkenswertesten wohl auf die spannende Übergangsphase zu Anfang des 16. Jahrhunderts.

DIE BERNER CHRONIKEN DES 15. JAHRHUNDERTS.

6. Aus dem Spiezer Schilling, fol. 95.

Das stolze Bern ist die erste Stätte, wo auf Schweizerboden die Chronikillustration aufblühte. Woher die Anregungen kamen, wissen wir nicht, um so augenscheinlicher hat dagegen die Berner Gruppe ihrerseits auf andere Unternehmungen eingewirkt. Kaplan Diebold Schilling in Luzern mag zum guten Teile durch den Vorgang seines gleichnamigen Berner Oheims zur Erstellung seines bilderreichen Prachtwerkes veranlasst worden sein, und Werner Schodoler von Bremgarten dürfte sich damals, als er Angestellter der

Berner Kanzlei war, zur Anfertigung einer illustrierten Kopie der amtlichen Chronik Schillings begeistert haben. Schodolers Werk seinerseits ist in Wort und Bild die Vorlage für die „kleinere" Schweizerchronik des Wettinger Abtes Christoph Silberisen (um 1572) geworden.

Die älteste schweizerische Bilderchronik [1] ist ein unter dem Namen der **Berner Chronik des Benedikt Tschachtlan** bekanntes Papiermanuskript der Zürcher Stadtbibliothek (Ms. A 120) vom Jahre 1470. Der Text des stattlichen, 1049 Seiten starken Kleinfoliobandes ist die wenig veränderte Kopie einer Jugendarbeit des Berner Chronisten Diebold Schilling [2]. Ein erster Teil besteht aus einer überarbeiteten Abschrift der alten Berner Stadtchronik Konrad Justingers (1420) [3], der zweite enthält die Darstellung des alten Zürcherkrieges nach Johann Fründ [4], und Diebold Schillings bernische Chronik von 1448 bis Ende 1468. Auf einem Vorsatzblatte, das von der nämlichen Hand geschrieben ist wie der übrige Text, nennt sich als Schreiber des Buches der Berner Ratsherr Heinrich Dittlinger. Sein Mitarbeiter war der Venner und Ratsherr Benedikt Tschachtlan (gest. 1493) [5], dem die 230 Bilder vielleicht zuzuschreiben sind. Wie Schreiber und Illustrator sich in die Arbeit teilten, ergiebt eine genauere Betrachtung der Chronik leicht [6].

---

[1] Über die Texte und biographischen Verhältnisse der Autoren findet man die besten zusammenfassenden Angaben bei Georg von Wyss, Geschichte der Historiographie in der Schweiz. Zürich, seit 1895. Ebendort die nötigen Litteraturnachweise. Auf dieses Werk sei an dieser Stelle ein für allemale verwiesen.

[2] Ich folge den Resultaten von Th. von Liebenau, der auf Grund einer glücklichen Entdeckung das bisher im umgekehrten Sinne aufgefasste Verhältnis zwischen Tschachtlan-Dittlinger und Schilling festgestellt hat. Vgl. Diebold Schillings Berner Chronik von 1424 bis 1486. Herausgegeben von Dr. Th. von Liebenau und Dr. W. F. von Mülinen. S.-A. aus dem Archiv des historischen Vereins des Kantons Bern. Bd. XIII, 3. Heft. Bern 1892. Besonders S. 18 u. 19.

[3] Herausgegeben von G. Studer, Bern 1871.

[4] Herausgegeben von Christian Immanuel Kind, Chur 1875.

[5] Über das Biographische sei auf die neueste Zusammenstellung von G. Tobler verwiesen: Die Chronisten und Geschichtschreiber des alten Bern. Festschrift zur Gründungsfeier. 1891, S. 19 u. f.

Die Einleitung abgedruckt in „Bendicht Tschachtlans Berner-Chronik, herausgegeben von E. Stierlin und J. R. Wyss. Bern 1820, Vorbericht S. VII; neuerdings wieder bei Tobler a. a. O. Weil das eingeklebte Vorsatzblatt in jener engeren Schrift geschrieben ist, wie sie Dittlinger gegen den Schluss der Chronik annahm, ist irrtümlich angegeben worden, es stamme von anderer Hand.

[6] Nachdem nun durch Th. von Liebenau festgestellt ist, dass die redaktionelle Thätigkeit in der Dittlinger-Tschachtlanschen Chronik sich auf ganz geringe textliche Änderungen beschränkt, ist die früher lebhaft erörterte Frage über den gegenseitigen Anteil der beiden Männer nahezu bedeutungslos geworden. Was die äussere Herstellung der Handschrift betrifft, so werden die Angaben der Einleitung durch eine genauere Betrachtung von Schrift

Mit bräunlicher Tinte ist zunächst der Text geschrieben, doch ohne Titel und Initialen, welch letztere vorläufig bloss durch kleine Minuskeln vorgemerkt werden. Für die Bilder lässt der Schreiber Platz frei, verzeichnet aber daneben am Rande in kleiner Schrift den Inhalt des darunter folgenden Kapitels, was zugleich als kurze Erklärung des Bildes dienen wird [1]. Dann wandert das Buch zum Illustrator, der sich für seine Bilder hauptsächlich an jene kurzen Randnotizen hält und nur selten mit seinen Darstellungen in ausführlicherer Weise dem Texte folgt. Schliesslich gelangen die Bogen an den Schreiber zurück, der jedes Kapitel mit einem roten Titel überschreibt und die einfachen blauen oder roten Initialen ausführt [2].

Die späteren Schicksale der Handschrift sind schon mehrfach dargestellt worden [3]. Sie sollte — so bestimmt es die Einleitung — bei Lebzeiten der beiden Verfertiger deren gemeinsames Eigentum bleiben, bei des Einen Tode aber in den Besitz des Überlebenden und dessen Familie übergehen. Aus dem Tschachtlanschen Hause kam die Chronik durch Erbschaft an die Familie Stockar in Schaffhausen, von da durch eine eheliche Verbindung in die Familie Ziegler in Zürich, von welcher sie an die Stadtbibliothek geschenkt wurde.

Zur Würdigung der künstlerischen Ausstattung dieser Chronik sei festgehalten, dass sie als private Arbeit der beiden Männer nie für öffentlichen

---

und Bildern unterstützt. Schreiber und Illustrator sind zwei verschiedene Personen, wie die abweichende Tinte und Handschrift der beiden beweist. Die Schrift des Illustrators ist erkenntlich in einem Bilde S. 731, ebenso am Rand von S. 244 u. a. O. Es entsteht die kunstgeschichtlich nicht unwichtige Frage: hat Tschachtlan persönlich die Bilder geschaffen — „gemalt" heisst es in der erwähnten Einleitung —, oder beschränkt sich sein Anteil an den Bildern darauf, dass er die Kosten für einen Illustrator bestritt? Ich neige mich der ersteren Auffassung zu.

[1] Dass diese Randnotizen wirklich vor den Bildern entstanden sind, zeigt p. 244. Dort hatte der Schreiber die Notiz „das die eydgen Baden wusten" in einer Linie links am Rande des noch leeren Bildraumes geschrieben. Dem Zeichner ragte diese Zeile nun aber zu weit in seinen Bildraum hinein, weshalb er die letzten zwei Worte („Baden wusten") radierte und als zweite Zeile mit seiner tiefschwarzen Zeichentinte und kursiveren Schrift unter die drei ersten Worte hinschrieb. Eine dieser Randnotizen (p. 56) ist geradezu eine Vorschrift für den Illustrator, wie solche in Bilderhandschriften des späteren Mittelalters auch sonst nicht selten vorkommen. Sie heisst „... vnd vff diser siten des blatz soll der könig sin leger han vnd gezelt vnd alss man vor einer stat litt".

[2] Dass Titel und Initialen zuletzt entstanden, ergiebt sich daraus, dass sie oft ordentlich zwischen Bild und Text eingezwängt sind und auch wohl kleine Teile am Rande der fertigen Bilder bedecken, z. B. p. 20, 45, 66, 300, 301, 313.

[3] Die erste einlässlichere Beschreibung und Geschichte der Handschrift gab G. von Wyss im Archiv für Schweizer Geschichte X, 47 u. f.

Besitz bestimmt war [1]. Die Einfachheit der äusseren Erscheinung darf deshalb nicht befremden.

Die Bilder [2] sind in kolorierter Federzeichnung ausgeführt. Die tiefschwarzen Umrisse sind mit spitziger Feder fein und leicht gezeichnet, mit ängstlichen schrägen Strichlagen und kleinen Häkchen ist eine leichte Modellierung bewirkt. Zum Illuminieren genügte eine kleine Anzahl kräftiger Farben. Alle Töne sind gleichmässig aufgetragen, die Bilder also im eigentlichen Sinne „koloriert". Nur zu Anfang des Bandes findet sich hie und da ein strichelnder Auftrag unter Aussparung von weissen Lichtern. Boden und Bäume sind mit tiefem, oft fast schwärzlichem Grün bemalt. Helleres Grün zur Unterscheidung mehrerer Gründe kommt selten vor (z. B. 28, 122, 633). Die zweite Hauptfarbe, ein dunkles glänzendes Blutrot, dient zur Bemalung von Gewändern, Dächern u. dgl. Für Holzwerk ist kräftiges Okergelb verwendet, Braun findet sich häufig an Hecken, Baumstämmen u. dgl., seltener an Kleidern. Weiss ist an Gewändern, Harnischen, Gebäuden aus dem hellen Papiergrunde ausgespart. Mit leichten bräunlichen, gelblichen oder grauen Tönen sind Rüstungen, Pferde, auch Wasser und Architekturen leicht modelliert. Die nackte Erde ist im ersten Teile des Bandes (bis p. 375) in hellem Fleischrot, später in kühlem Lila gehalten. Deckfarben verwendet der Illuminator nur für Fahnen und Wappen, so Kobaltblau und Zinnoberrot, welch letzteres bei reicheren Schilderungen (z. B. 719) wohl auch als Damastmusterung auf blutrote Gewänder aufgetragen wird. Mit Deckfarbe sind auch die roten oder weissen Kreuzchen aufgemalt, die als Abzeichen der eidgenössischen Krieger dienen. Die Gesamtwirkung der Farben erscheint satt und tief. Sie beruht vor allem auf dem kräftigen, durch ausgespartes Weiss wirksam gehobenen Gegensatz von tiefem Grün und Blutrot. Bunt und unruhig wird das Kolorit, wenn es glänzende, farbenreiche Scenen zu schildern galt (z. B. 419, Sigmunds Kaiserkrönung). — Die Bilder heben sich ohne besondere Umrahmung vom weissen Papiergrunde ab, in der Weise, dass der Boden vorn als zackig ausgeschnittene Erdrinde ansetzt. Eine Andeutung von Himmel und Wolken fehlt gänzlich. In der Wahl hoher Augenpunkte, die eingehendes, figurenreiches Erzählen gestattet, hält Tschachtlan Schritt mit den Gepflogenheiten des späteren 15. Jahrhunderts. Sonst aber ist das Landschaftliche höchst dürftig behandelt. Deutlich sieht man, dass die tote Umgebung für den Zeichner noch keinen selbständigen Reiz besitzt, sondern nur als Schauplatz der Handlung dient. Ein einziger Plan oder einfaches

[1] Dass die Chronik einen „amtlichen Charakter" haben sollte, wie Kind a. a. O., S. XII annimmt, scheint mir unbegründet.

[2] Vgl. auch Rahn, Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz, S. 710.

Hügelland, in welchem sich zwei oder drei sanfte Erhebungen ohne Luft- und Linearperspektive hintereinander verschieben, reicht für die meisten Fälle aus. Doch bemerken wir, dass gegen den Schluss des Werkes die landschaftlichen Gründe sich etwas reicher und individueller gestalten. Die einzelnen Naturformen sind bei Tschachtlan noch streng stilisiert. Ganz wie Kristalle erscheinen die abenteuerlich geformten Berge. Für das eigentliche Hochgebirge hatte der Zeichner kein Auge. Nur einmal (313) deutete er mit blauer Farbe einen fernen Schneeberg an. Wieder an Kristallgebilde mahnt die zackig ausgeschnittene Erdrinde. Das Wasser ist zu Anfang stets in Form von spiralförmig verlaufenden Strudeln stilisiert, später aber naturalistischer wiedergegeben und schliesslich (so 791) sind selbst Spiegelbilder darin angedeutet, wie denn überhaupt gegen Ende des Bandes sich eine unbefangenere Beobachtung der Naturformen einstellt.

In der Zeichnung der Figuren herrscht frischer, dreister Realismus. Die munteren Gestalten sind von gedrungenem Bau und ihre Bewegungen überraschend frei und ungezwungen. Oft streift das übertriebene Geberdenspiel bis nahe an humorvolle Karrikatur. Misslingt auch manches, so freuen wir uns doch am ungenierten Zugreifen des Zeichners, der keine Schwierigkeit kennen will und stets mit gleicher Frische schildert. Nicht selten hat er mit glücklicher Charakteristik neben äusserer Handlung auch geistiges Leben und momentane Stimmung auszudrücken gewusst, was bei der Einfachheit des Vortrages und dem kleinen Maßstab der Figuren doppelt überrascht. Grössere Gestalten kommen nur selten vor, so zum Beispiel in der Versammlung der Walliser Bauern, die gegen die Raron ihr Hundepanner erheben. Der Zeichner hat sie als ausgesucht hässlichen Menschenschlag boshaft karrikiert. Er giebt ihnen klobige Stülpnasen, vorstehende grobe Unterlippen, und grosse hässliche Kröpfe, welch letztere in allen Berner Chroniken des 15. Jahrhunderts als Auszeichnung der Walliser wiederkehren [1]. Gewisse Ansätze zu porträtmässiger Wiedergabe der Personen erkennen wir in der Figur des Kaisers Sigismund, der stets als hagerer Greis mit zweigeteiltem weissem Barte und starker Adlernase erscheint. Friedrich III. ist unbärtig dargestellt. Von der munteren Art der Schilderung mögen die in Fig. 7 aus verschiedenen Bildern lose zusammengestellten Motive, die keiner Erklärung bedürfen, einen Begriff geben.

Zwischen den Proportionen von Figuren und Landschaft herrscht ein auffallend starkes Missverhältnis. Erstere sind so gross, selbst grösser gezeichnet als Bäume, Häuser, Hügel. Das erste Ziel war eben die deutliche,

[1] Nach einer gefl. Mitteilung von Dr. Th. von Liebenau ist auch in mailändischen Aktenstücken aus dem Ende des 15. Jahrhunderts von den Kröpfen der Walliser die Rede.

plaudernde Erzählung; ihm entspringt zu einem guten Teile auch die stiefmütterliche Behandlung der Landschaft und die übertriebene Beweglichkeit der Figuren. An eine geordnete Komposition seiner Darstellungen hat der Illustrator nicht gedacht. Wie es zur deutlichen Erzählung am passendsten schien, hat er die Figuren auf dem Plane verteilt, bald locker, bald dicht

7. Proben aus Tschachtlan.

gedrängt. Nur in einzelnen Bildern (Schlacht im Jammerthale 68, Blutthat zu Greifensee 830) gewahren wir bestimmte Ansätze zu höherer künstlerischer Komposition. Nicht selten sind räumlich und zeitlich getrennte Vorgänge synchronistisch auf dem nämlichen Bilde vereint (z. B. 83 Einnahme von Münsingen und Balmegg, u. a.).

In Tschachtlan hat der treuherzig naive Ton des Chronikschreibers einen geistesverwandten Interpreten gefunden. Ein heiteres, humorvolles Naturell und ein glücklicher Blick für die kleineren Vorgänge des Alltagslebens, das sind die Grundlagen von Tschachtlans Auffassung der Scenen. Zweifellos schöpft der Zeichner aus dem reichen Schatze eigener unmittelbarer Anschauung. Eine ungewöhnliche Frische und Leichtigkeit im Erzählen tritt günstig hinzu, eine lebendige Phantasie, die für alle Vorgänge aus Selbstgesehenem eine konkrete Form fand.

Die Bilder im einzelnen zu beschreiben, ist bei ihrer grossen Zahl nicht möglich. Nur flüchtig können wir den Band nochmals durchblättern und bei einigen Darstellungen kurz verweilen. Oft genug zeigt die Vergleichung der Bilder mit dem Texte, wie sehr der Zeichner seiner Lust am Fabulieren freien Lauf lässt und aus eigener Erfindung die Scenen mit anziehenden Einzelheiten belebt. Die Bilderreihe eröffnen einige Episoden aus Berns Gründungsgeschichte. Der Herr von Bubenberg, der die vom Herzog Berchtold von Zähringen vorgeschriebenen Grenzen bei der Stadtanlage überschritten hat, erhält von diesem durch einen Händedruck Verzeihung; im Hintergrunde die im Bau begriffene Stadt, an deren Thore zwei Maurer eben ein mit der Steinzange gehobenes Werkstück versetzen (p. 13). Es folgt die Bärenjagd des Herzogs (16) und je eine Episode aus der Geschichte von drei vornehmen Berner Geschlechtern: der Herr von Ringgenberg, der zu Rom auf der Tiberbrücke dem Kaiser in wildem Handgemenge zum Sieg verhilft (20), der arme Ritter von Egerten, der, vom Böhmenkönige zum Befehlshaber eines Kriegszuges nach Frankreich erkoren, sich vor den Boten rittlings auf die Mauer seines Schlosses setzt, zum Zeichen, dass er keinen Gaul besitze (21; Fig. 8), der Herr von Strettlingen endlich, der als fahrender Ritter in England einen Zweikampf gegen den stärksten französischen Helden gewann, indem er nach reichlichem Mahle auf dem Turnierplatz in Erwartung seines Gegners einschlief und so laut schnarchte, dass dieser angesichts solcher siegesgewissen Ruhe auf den Kampf verzichtete. Der wackere Berner schläft rechts in einem mit weissem Baldachin gedeckten Thronsessel, gegenüber steht der rot gedeckte Stuhl des Gegners, der mit abwehrender Geberde hinzukommt. Ausserhalb des Ringes, in welchem die Beiden kämpfen sollen, stehen zwei Turnierknechte mit hölzernen Stangen und hinter einem Lattenhage die zuschauenden Ritter beider Parteien (p. 23). Das Bild des Brückenbaues über die Aare, den der Graf von Kyburg zu verhindern suchte (26), ist in zweierlei Hinsicht beachtenswert. Einmal ist der von rechts an die Baustelle herangetretene Graf und sein Gefolge wohl dreimal so gross gezeichnet als die übrigen Figuren, ein der mittelalterlichen Kunst geläufiges Mittel zur Hervorhebung des höheren Ranges, und sodann hat der Zeichner im Vordergrunde aus freien Stücken ein hübsches Genremotiv eingefügt: einen Zimmer-

mann bei der Arbeit, wie er einen Balken behaut, während seine Frau mit einem Rechen die Spähne in einen Korb sammelt. Als Beispiel für die in diesen ersten Bildern übliche Abkürzung der Figurenzahl mag das Bild zum Kapitel von Berns Bedrängung durch den Grafen von Kyburg gelten, wo

8. Der Ritter von Egerten. (Aus Tschachtlan, S. 21.)

vor der durch wenige Türme angedeuteten Stadt zwei Reiter mit dem Spiesse ein paar Berner Bürger überrennen (28).

Damit ist eine lange Reihe von Darstellungen kriegerischen Inhaltes eröffnet. Mit solchen gab sich der Zeichner überhaupt vorwiegend ab und gönnte den zahlreichen Kapiteln, in welchen die Bürger ohne Wehr und

Waffen auftreten, nur wenige Bilder. Erst in den späteren Chroniken erweitert sich hiefür der Gesichtskreis, bis endlich die Holzschnitte im Werke des Johann Stumpf einen wahren Kosmos darstellen. Bei Tschachtlan wechselt geordneter Marsch und freier Auszug, Belagerung und Sturm, Zerstörung und Plünderung mit Überfall, Scharmützel und offener Feldschlacht. Durch angenehmen Wechsel im Erfassen des Momentes wusste der Zeichner gleichartigen Motiven stets neuen Reiz zu geben. So stellt er, ohne dass der Text es irgendwie nahelegt, die zahlreichen Eroberungen von Burgen bald im ersten Stadium des Angriffes dar (z. B. 118, Gümminen), bald mitten im sieggekrönten Sturm (so 121, Landshut), oder er lässt die siegreichen Truppen nach geschehener That von der ausgebrannten Stätte abziehen (61 Jagberg, 83 Münsingen und Balm, u. a.). Mit dem Anblick von Grausamkeiten verschont uns der Zeichner in diesen Kriegsbildern nicht, aber so munter schildert er die Scenen, dass uns der Ernst der Dinge nie recht einleuchten will. Kleinere Nebenepisoden werden aus dem Texte mit besonderer Vorliebe herausgegriffen. So konzentriert sich das Gefecht an der Schoßhalde um die Figur des Berner Pannerträgers, dem ein Feind einen Fetzen von der Fahne wegreisst (62), und in der Schlacht bei Morgarten (87) darf, in langes rotes Gewand gekleidet, der Narr nicht fehlen, der dem Herzog den schlimmen Ausgang prophezeit hatte. Die Schwyzer kommen von oben herabgerannt, von links zieht das Ritterheer heran, und im Vordergrunde kämpfen die in den See versprengten Feinde mit den Fluten. — Der Schlacht bei Laupen ist ein Doppelbild gewidmet (166 und 167). Links streiten die Fähnlein von Uri, Schwyz und Unterwalden mit der feindlichen Reiterei, rechts brechen die Berner im Kampfe mit dem Fussvolk aus dem Wald hervor und oben geht der von zwei Kriegern begleitete Berner Leutpriester mit der Monstranz einher. — Bei des Zeichners Vorliebe für Episoden ist man auf seine Darstellung der Schlacht bei Sempach (320) besonders gespannt. Aber eine Andeutung von Winkelrieds That findet sich im Bilde so wenig wie in Justingers Text. Erst 1512 ist sie zum erstenmale dargestellt worden in Diebold Schillings Luzerner Chronik, wo ein in die Luzerner Farben gekleideter Mann ein Bündel feindlicher Spiesse unter den Arm nimmt. Tschachtlans Bilde gebricht es immerhin nicht an einer gewissen Kenntnis der topographischen Verhältnisse. Im Vordergrunde sieht man See und Städtchen, darüber ein durch Tannenwald abgeschlossenes Plateau. Von links sind die Ritter, von rechts die Eidgenossen herangezogen. Ein Vorgang ist absichtlich zur Schau gestellt: der Tod des in vergoldeter Rüstung strahlenden Herzogs, den ein Eidgenosse mit dem Schwert niedermacht. — Beachtung verdienen die Illustrationen zum Einfall der Gugler und besonders das Gefecht bei Fraubrunnen, wo die mit hohen Spitzhelmen versehenen, voll geharnischten Feinde sich aus dem Kirchhofe des Angriffes erwehren.

Am liebsten verweilen wir bei den Belagerungsbildern. Im Vordergrunde pflegt der Zeichner die Zelte aufzustellen. Reiter tummeln dort ihre Pferde, ein Trompeter übt sein Instrument, Diener tragen Speise und Trank umher (54, erste Belagerung von Bern 1288), Wachen patrouillieren, in einem halb geöffneten Zelte sieht man Fässer lagern und Tische mit Trinkgeschirr gedeckt (56, 57, zweite Belagerung von Bern); im Lager vor Solothurn (94) lässt sich der Herzog von Österreich im Freien von einem Pagen, der die Serviette über dem Arme trägt, ruhig einen Trunk kredenzen, während im Hintergrunde seine in die Aare gestürzten Krieger von den Solothurnern gerettet werden; bei der Belagerung von Zürich (230) hört der Herzog unter offenem Giebelzelte sitzend den Vortrag eines mit hölzernem Kommandostab versehenen Anführers, dessen gesatteltes Pferd von einem Diener aus hölzernem Kübel getränkt wird. Im Lager der Zürcher und Luzerner vor Bremgarten (456) empfangen verwundete Krieger die Sterbesakramente; einer erhält eben die Absolution, einem anderen wird die heilige Hostie gereicht und hinter einem nahen Luzerner Zelte — drehen sich zwei Mann in lustigem Tanze. So lässt der Zeichner als Humorist im tieferen Sinne des Wortes Ernst und Scherz oft schneidend nebeneinander treten. Im Lager der Berner vor Aarau (448) kost links ein junger Krieger im Grünen mit einer lockeren Gefährtin und deutet vielsagend auf den nahen Wald, während die Genossin mit wenig schamhafter Geberde eine bekannte Berner Scherzfrage illustriert. Rechts sehen wir die Bedienung einer grossen Schleudermaschine und eines schweren Feldgeschützes. Über Einzelheiten der Belagerungstechnik und die verschiedenen Stadien einer solchen Unternehmung finden wir überhaupt in diesen Bildern wertvollen Aufschluss [1].

Verwüstungen und Plünderungen von Dörfern schildert der Zeichner so drollig, dass wir den Ernst der Sache nicht empfinden. Mit Brandfackeln gehen die siegreichen Eroberer zwischen den armseligen Bauernhäuschen umher, treiben Vieh und Gänse weg, beladen sich mit Kochkesseln, Bulgen und Bechern, tragen eisenbeschlagene Kisten und Truhen fort, hängen ein paar Hühner an die Hellebarde oder stecken sie schon gerupft an den Spiess, und selbst ein Zwiebelkranz wird nicht zurückgelassen (192, 197, 202).

Unter den Bildern zu den Appenzeller Freiheitskriegen hat der Zeichner den Überfall bei Bregenz (379) aus eigenem Antrieb mit genrehaften Motiven ausgestattet. Im Lager erleiden die Appenzeller ein mörderisches Gemetzel, nebenan tragen zwei Mann einen von Pfeilschüssen getroffenen Genossen fort und rechts vorne zieht ein Krieger hinter einer schützenden Baumgruppe

[1] In dieser Hinsicht verdienen u. a. die Bilder der Belagerungen von Wimmis (60, 72, 133), Bern (54, 56 u. 57), Belp (75), Bremgarten (84), Burgistein (180), Hallwyl, Liebegg und Trostberg (451) besondere Beachtung.

einem Verwundeten den Pfeil aus dem Schenkel. — Auch die Darstellung der grossen Feuersbrunst von Bern (386, 4. Mai 1405) dürfen wir nicht unbeachtet übergehen. In der brennenden Stadt wird mit Eimern gelöscht. Vor die Thore flüchtet man Habseligkeiten wie Truhen, Tücher, Bettzeug; Weiber und Kinder stehen jammernd umher. Im folgenden Bilde senden die Freiburger den Bernern Hülfstruppen zum Ausräumen der Trümmer (389). Leiterwagen und Mannschaft mit Pickeln und hölzernen Schaufeln ziehen vorüber, geführt von dem mit vergoldeter Streitaxt bewaffneten Ratsherr von Gambach. Dann treffen wir die hülfreichen Freiburger bei ihrer Arbeit. Steine werden auf der Tragbahre weggeschafft, auf zweirädrigen Karren Erde und Schutt aufs Feld geführt und dort mit der Haue auf dem Boden verebnet.

Kriegszüge und Truppenbewegungen gab es die Menge darzustellen. Sie alle nehmen sich mehr wie Genrebilder, denn als Verdeutlichungen bestimmter Ereignisse aus. Tschachtlan liebt es, den Leuten auf dem Marsche ihre Freiheit zu lassen. Sie gehen gewöhnlich ohne strenge Ordnung, zu zweien, zu dreien, wie sichs trifft, und jeder deutet, fragt, erklärt. Auch sind die Waffen nicht streng gesondert. Hellebardiere, Spiessträger, Armbrust- und Gewehrschützen marschieren bunt durcheinander. Besonders munter schildert der Zeichner zwei Züge über den Gotthard. Erst die Zürcher Schützen (409), die nach links auf steilem Wiesengelände an einer Wegkapelle vorbei in lebhafter Unterhaltung emporsteigen; an der Spitze bläst ein Dudelsackpfeifer und zur Seite gehen zwei Führer. Ebenso anziehend ist der Zug der sämtlichen eidgenössischen Orte (410). Pfeifer und Trommler gehen voraus; im Vordergrunde wird ein ohnmächtig gewordener Schütze von zwei Kameraden verpflegt. Der eine stützt den rücklings Sinkenden, während ihm der andere den einknickenden Kopf hält und aus hölzernem Becher einen Trunk frischen Wassers reicht. Am Boden liegen Hut, Büchse und Pulvertasche des Kranken, sowie Bulge, Messer und Hellebarde des einen Pflegers.

In König Sigismunds Einzug in Bern (430, 3. Juli 1414) giebt Tschachtlan das erste einer Gattung von Bildern, wie sie uns, oft in gewinnendster Form, in späteren Chroniken stets wieder begegnen. Voraus ein Reiter mit der Reichsstandarte. Dann der König zu Pferd unter einem von vier Knappen getragenen Baldachin, hinter ihm zahlreiches Gefolge. Des Königs Einzug in Konstanz (437) ist wegen der Figur des dem Herrscher folgenden, mit „Fürspan“ und emaillierten Schildchen dekorierten Reiters kostümgeschichtlich von hohem Interesse.

Unter den Bildern zum Kriege zwischen Bern und Wallis will neben der Verschwörung gegen die Herren von Raron besonders die ergötzliche Einnahme der Berghuten von Handeck (536) beachtet sein. An Seilen, die sie von der Höhe der wie Bergkristall stilisierten Gebirgskegel herablassen,

gelangen die Berner zu den hochgelegenen Grotten, aus denen die Walliser einen engen Passweg beherrschen.

Im zweiten Teil der Chronik führt die erste Illustration in das Sterbegemach des Grafen Friedrich von Toggenburg (585). Eine armselige Kammer mit unbemalter flacher Holzdecke und weiss getünchten Wänden. Zwei Priester und die wehklagende Gemahlin umgeben das Lager. Unter dem gotischen Bette steht der rohe Brettersarg neben einem hölzernen Gefässe schon bereit. Und dann folgt die lange Reihe von Kriegszügen, Überfällen und Scharmützeln des alten Zürichkrieges. Mit weissen Kreuzchen sind die Schwyzer, mit roten die Zürcher bezeichnet. Nebenbei bemerkt, kennt Tschachtlan eine Unterscheidung der Krieger durch die Farbe der Gewänder noch kaum; erst in Edlibachs Zürcher Chronik und dann namentlich im Luzerner Schilling werden Kleidungen in den Standesfarben häufig getragen. — Von den zahlreichen Bildern, die zu näherer Betrachtung locken würden, wollen wir nur einige herausgreifen. Einzelheiten des Lagerlebens, wie das Abkochen unter einer hölzernen Pflockhütte und das Ausweiden eines Rindes führt uns die Darstellung zum Kapitel vor, wie die in Pfäffikon lagernden Zürcher den auf dem Etzel versammelten Schwyzern einen unfreundlichen Brief schicken (622, Fründ ed. Kind cap. 21). Die Figur des Boten will hier wegen des interessanten Kostüms besonders beachtet sein. Eine Art Kapuze verhüllt Schultern, Hinterkopf und Kinn. Auf dem Hut ist ein Zürcher Schildchen angebracht; Stulpstiefel, ein kurzes Jagdspiesschen und eine über den Rücken gehängte hölzerne Bulge[1] vervollständigen die Ausrüstung; den siegelbehängten Brief trägt der Bote jedermann sichtbar auf einem Gabelstocke. Das ist typische Läufertracht, die in Bilderchroniken und auf anderweitigen Darstellungen stets wiederkehrt und als bisher unbeachtete Erscheinung einmal ausdrücklich hervorgehoben sei. — Interessante Darstellungen von Kriegsschiffen und Flössen giebt der Zeichner bei den zahlreichen Fahrten und Scharmützeln auf dem Zürichsee. — Wenige Bilder aber bieten so reiche kostümgeschichtliche Belehrung wie jenes, wo die Schwyzer und Glarner kriegsgerüstet vom Etzel nach Pfäffikon hinunterziehen, um die Zürcher anzugreifen, die bei der feindlichen Annäherung schleunigst die Schiffe besteigen und ihr Heil auf der Heimfahrt suchen (684, 5. November 1440). Rechts oben auf einer Anhöhe schmettern vor einer marschbereiten Schar die mit Fähnchen behängten Signaltrompeten von Glarus und Schwyz. Vorn halten die berittenen Anführer, teils in vollem Harnisch, teils mit roter Kleidung und Eisenhut angethan. Rings umher machen sich Krieger in aller Eile marschfertig. Bloss noch mit Hose und Unterleibchen bekleidet zieht einer das Panzerhemd an,

[1] Ähnlich den „Lägeli", in denen man in der Ostschweiz heute noch Getränke auf das Feld trägt.

Helm und Hellebarde liegen zu Füssen. Ein schon gerüsteter Armbrustschütze mahnt zur Eile. Dort sitzt einer in Hosen und Hemd auf dem Boden und zieht die braunen Schuhe an, wobei wir sehen, dass die damals beliebte Straffheit der engen Beinkleider durch sogenannte Sous-pieds bewirkt, und dass Strümpfe noch nicht getragen wurden. Daneben steckt ein Armbrustschütze einige Pfeile hinter dem Nacken ins Wams, um sie beim Gebrauche schnell zur Hand zu haben[1]. Dort wieder kommt einer erst halb angekleidet hergerannt, ohne Schuhe, den roten Rock über den Arm und den Eisenhut am Sturmbande über die Hellebarde gehängt. Links vorn stopft ein Schütze, der Pulver- und Kugeltasche vor sich liegen hat, mit dem Ladstock das Gewehr; ein Hellebardier setzt den Eisenhut auf und wird hernach den vor ihm liegenden Brustharnisch anschnallen. — Ein ebenso reizendes Genrebild begleitet das Kapitel, wie die Zürcher sich stärken und am Hirzel eine Letze errichten (731, Januar 1443). Letztere, ein starker Verhau von knorrigen Baumstämmen, scheidet die Darstellung in zwei Hälften. Von hinten kommen in rundem, gedrängtem Haufen die Zürcher heran. Vorn haben die Hülfstruppen der Schwyzer auf weitem Wiesenplane Rast gehalten. Zwei lange Tische sind im Freien mit Bechern, Messern, Brod und Platten gedeckt. Schon gerüstet ziehen die Fähnlein von Uri, Unterwalden, Luzern und Entlebuch der Letze entgegen, wo sich ein Geplänkel unter einzelnen Büchsenschützen bereits entsponnen hat. So eilig haben es andere nicht, denn noch sitzt ein Schütze an einem der Tische rittlings auf der langen Bank und ladet sein Gewehr, ein anderer trinkt erst noch den Becher aus und ein dritter erhebt deklamierend den Arm, um welchen ein Schriftband flattert: „wol um wol an, wir wellend aber dran". — Während alle diese Einzelheiten vom Zeichner frei erfunden sind, folgen andere Bilder genauer dem Texte. So die Darstellung der Feldmesse zu Hedingen (780, 22. Juli 1443), wo mitten im Dorfe ein Altar errichtet ist und die Schwyzer mit ihren Bundesgenossen knieend mit ausgebreiteten Armen dem Gottesdienste beiwohnen. — Blättern wir weiter, so fesselt vor allem wieder das grosse Bild der Blutthat zu Greifensee (830). Auf dem Wiesenplane bilden die zuschauenden Krieger einen weiten Kreis, aus welchem in regelmässigen Abständen die Fähnchen emporragen. Im Ringe stehen rechts die Verurteilten, nackte, schlotternde Männer, die gefesselten Hände zum Gebet gefaltet. Einer kniet beichtend vor dem Priester, der auf dem Boden sitzt und die Hand ans Ohr hält. In Schwarz und Blutrot[2] gekleidet steht der Henker in der Mitte des Ringes. Eben ist

[1] Hiezu sei bemerkt, dass bei allen alten Darstellungen von Tells Apfelschuss der ominöse zweite Pfeil ebenfalls hinter dem Nacken eingesteckt ist. (Man vergleiche die später folgende Reproduktion aus Etterlin.) Offenbar war das allgemeiner Brauch bei den Armbrustschützen.

[2] Den Berner Farben; der Scharfrichter war Meister Ulrich von Bern. Vgl. Th. von Liebenau im Anzeiger für schweizerische Geschichte II, 131.

eines der Opfer niedergekniet und erwartet den Todesstreich. Aber der Henker senkt müde den Arm. Abgeschlagene Köpfe und nackte Rümpfe liegen umher; nur zwei der Opfer (darunter wohl Wildhans von Landenberg) waren voll geharnischt. Links stemmt Ital Reding in trotzig gespreizter Haltung die Hellebarde in die Erde und winkt mit der Linken dem Henker, fortzufahren. Alles Drollige und Burleske hat der Zeichner aus diesem Bilde verbannt, so dass eine dumpfe Stimmung über der Greuelthat auch uns unmittelbar berührt. — Noch manche Darstellung würde uns bis zum Schlusse der Chronik aufhalten. Der Überfall im Rebberg zu Erlenbach etwa (861), wo die Darstellung einer Trotte zu beachten ist, oder die sehr lustig geschilderte Einnahme von Sargans (875), wo die Angreifer beim Ersteigen der Mauern eine ergötzliche Kollegialität entwickeln, indem sie sich gegenseitig den Buckel darbieten oder auf dem stumpfen Ende der Spiesse in die Höhe befördern, die Belagerung von Wyl (880), wo Brandpfeile von berittenen Armbrustschützen in das Städtchen geschossen werden, das Lager vor dem Gefecht zu Wollerau (908), wo eine schwatzende Gruppe von Schwyzern sich am Wachtfeuer die Hände und andere Körperteile wärmt, die zahlreichen Bilder zum Mühlhauser- und Waldshuterkriege, wo wir besonders bei Verwüstungen von Dörfern ergötzliche Einzelheiten treffen (984, 987, 990, 991 u. a.). Wir staunen darob, wie der Zeichner auch solche öfters wiederkehrende Gegenstände immer neu zu gestalten wusste.

In wenig gelehrter Art haben wir über Tschachtlans Bilderwelt kurze Umschau gehalten. Es galt eben anzudeuten, welch reicher Wechsel der Vorwürfe und welche Fülle kulturgeschichtlicher Belehrung in diesen Darstellungen liegt. Wenn die vom Zeichner aus eigenem Antrieb gebotenen genrehaften Einzelheiten besonders betont wurden, so hat dies kunstgeschichtlich seinen guten Grund. Hier nämlich erblicken wir bedeutsame Vorboten einer Richtung, die sich wenige Jahrzehnte später als selbständiger Kunstzweig ablösen sollte. Wenn das militärische Genrebild Urs Grafs Hauptstärke, Niklaus Manuels originellste Seite ausmacht, so regen sich seine ersten Keime schon in Tschachtlans Bilderchronik.

Die übrigen illustrierten Chroniken der Berner Gruppe sind mit dem Namen des Beamten Diebold Schilling verknüpft, dessen Leben und Wirken vornehmlich durch Th. von Liebenau bekannt geworden ist[1]. Histo-

[1] Vgl. die Edition von Schillings Berner Chronik 1424–68. Dazu Tobler, Chronisten und Geschichtschreiber des alten Bern, S. 19. G. von Wyss, in der Allgemeinen deutschen Biographie Bd. 34, S. 715.

rischen Arbeiten war der 1485 verstorbene Chronist schon frühe nahegetreten und trieb nachgerade einen förmlichen Handel mit seinen Manuskripten. Im Frühling des Jahres 1474 wurde er durch Ratsbeschluss mit der Abfassung einer amtlichen Berner Chronik betraut. 1478 waren zwei reich illustrierte Bände dieses Werkes fertig[1]. Inhaltlich entsprechen sie der Chronik Tschachtlans, enthalten also die von Schilling selbst überarbeitete Kopie von Justingers (I. Bd.) und von Fründs Chronik samt Schillings eigener Fortsetzung bis 1466 (II. Bd.). Aber gerade jene Tage waren durch die Burgunderkriege mit fieberhafter Spannung erfüllt. Ist es deshalb verwunderlich, wenn Schilling sein amtliches Werk nicht ablieferte, ohne ihm auch die Geschichte dieser bedeutsamen Epoche, die als Aufzeichnung jüngst geschehener Ereignisse ein gesteigertes Interesse bot, beigefügt zu haben? Schon im Jahre 1481 hatte er eine illustrierte Geschichte der Burgunderkriege, die unter den Schätzen der Zürcher Stadtbibliothek erst in neuester Zeit wieder beachtet wurde, vollendet. Der amtlichen Chronik durfte er dieses Werk nicht einverleiben, ohne dasselbe vom Berner Rate „verhören und korrigieren" zu lassen. Eine neue, obrigkeitlich zensurierte Redaktion bildet deshalb den dritten Band der offiziellen Stadtchronik, die Schilling im Jahre 1484 dem Rate fertig überreichte. Zwischenhinein, das heisst in den Jahren 1480 bis 1484, schrieb Schilling in privatem Auftrage für Rudolf von Erlach, Herrn zu Spiez, eine illustrierte Kopie von Justingers Stadtchronik. — Durch die Entstehungszeit dieser verschiedenen Handschriften ist der Gang unserer Betrachtung vorgezeichnet. Den zwei ersten, von der nämlichen Hand illustrierten Bänden der in der Berner Stadtbibliothek aufbewahrten amtlichen Chronik ist die Geschichte der Burgunderkriege in Zürich, dieser der „Spiezer Schilling" anzureihen und zum Schlusse der dritte Band des amtlichen Werkes zu behandeln.

Über den Illustrator von **Band I und II von Diebold Schillings amtlicher Chronik** lässt sich nur so viel beibringen, dass er mit Schilling, dem Schreiber der Chronik, nicht identisch ist[2]. — Ausser den historischen Illustrationen enthalten die Bände als künstlerische Zierden einige prunkvolle Initialen[3]. Bald sind die Buchstaben in bunten Deckfarben mit weiss gehöhten Lichtern von einem matt damascierten, schwarz umrahmten Goldgrunde abgehoben, bald umgekehrt goldig auf bunten Grund gesetzt, oder endlich farbig auf farbiges Feld gemalt. Die schönste Probe findet sich im zweiten Bande

[1] In der Datierung von Schillings Bilderchroniken folge ich einer gefl. Mitteilung von Prof. Dr. G. Tobler in Bern.

[2] Das ergiebt die abweichende Handschrift des Zeichners Bd. I, fol. 72, wo die Figur des Scharfrichters in einem Spruchbande mit den Worten „dz ist der henker" erklärt ist.

[3] Bd. I: fol. 1 u. 1ᵇ, Bd. II: fol. 2, 4ᵇ, 24, 168ᵇ.

(fol. 4b), wo die Initiale J sich in Gold, Blau und Schwarz von tiefrotem, schwach gemustertem Grunde detachiert. — Beide Bände werden durch eine heraldische Komposition eröffnet. Zu Eingang des ersten überragen die geneigten Schilde des Reiches und der Zähringer den auf grünen Plan gestellten Bernerschild, während auf dem heraldischen Titelblatte des zweiten Bandes ein geharnischter Pannerträger das gekrönte Wappen von Bern hütet. Die historischen Illustrationen, 199 im ersten, 131 im zweiten Bande, sind durchwegs von einer roten und schwarzen Randlinie umschlossen und nehmen in der Regel den unteren Teil der Textseiten ein. Der erzählungslustige Künstler hat den verfügbaren Raum bis zum äussersten Rande ausgenutzt, weshalb die Bilder oft stark abgegriffen und beschädigt sind. Vielfach stimmen die Kompositionen mit Tschachtlans Bildern der Hauptsache nach überein[1]. Es entsteht deshalb die Frage: hat Schillings Illustrator direkt die Chronik Tschachtlans benutzt, oder entlehnen beide eine Anzahl ihrer Bilder einer gemeinsamen (nicht mehr vorhandenen) Vorlage? Das letztere scheint wahrscheinlicher. Denn so frei und lose ist der Zusammenhang der betreffenden Bilder, dass Tschachtlans Werk kaum als unmittelbare Vorlage Schillings betrachtet werden darf.

In technischer Beziehung nehmen diese Bilder eine bemerkenswerte Mittelstellung zwischen leicht kolorierter Federzeichnung und sorgsamer Deckfarbenmalerei ein. Eine kleine Gruppe von acht Bildern zu Anfang des ersten Bandes, zierliche, von der nämlichen Hand geschaffene Federzeichnungen mit bescheidenster Kolorierung, schliesst sich der ersteren Technik an. Sonst aber beschränkt sich die Arbeit der Feder auf die haarfeinen, mit leichter Hand geführten tiefschwarzen Umrisse, alles übrige wird dem Pinsel überlassen. Die Palette setzt sich aus einer Anzahl transparenter heller Töne und einer Reihe von Deckfarben zusammen. Unter den ersteren spielt ein etwas gebrochener Karmin, bald kompakt aufgetragen, bald mit reichlicher Aussparung von weissen Lichtern bloss aufgestrichelt, die Hauptrolle. Zur leichten Tönung heller Gegenstände dienen Rosa, Bräunlichgrau, mattgelb. Zu den Deckfarben gehört ein ungebrochenes kaltes Hellgrün (Smaragd) für landschaftliche Gründe, das im ersten Bande gern mit dunklerem Grün bestrichelt wird. Mit intensivem Cyanblau werden Dächer und Gewänder bemalt, mit leichteren Nüancen die fernen blauen Bergzüge modelliert. Seltener finden sich Violett, Orange, Chromgelb, Schwarz. Charakteristisch ist die reichliche Anwendung von Gold und Silber. Ersteres wird, vorwiegend im zweiten Bande, auf die Lichtseiten der Bäume und als Rautenmusterung auf karmin-

[1] Besonders auffallend: Bd. I fol. 6 mit Tsch. 16, 15 mit Tsch. 35, 24 mit Tsch. 61, 24b mit Tsch. 62, 47 mit Tsch. 122 u. v. a.

rote Dächer aufgestrichelt, während blaue Dächer mit Silber gemustert sind, das weiterhin zur sorgfältigen Modellierung der Rüstungen und Waffen und zur glitzernden Bestrichelung des Wassers reichlich verwendet wird. So fleissig, so zierlich die Durchführung der Bilder ist, und so sehr die Anwendung von Gold und Silber das Streben nach Eleganz und reicher Wirkung bekundet, die Färbung bleibt doch unharmonisch, kalt und bunt.

Ansprechend ist der landschaftliche Teil der Bilder. Die Stilisierung der Naturformen klingt nur in den allerersten Illustrationen noch leise an, später ist sie überwunden. Einfach zwar und etwas schablonenhaft sind die Motive, doch zeugt manches von realistischer Beobachtung. So ist die Spiegelung des Wassers fleissig wiedergegeben, und es finden sich selbst Anfänge einer Luftperspektive, denn das Grün wird in den Hintergründen heller, die Bäume duftiger, und ferne kleine Figuren sind oft ohne Umriss bloss mit dem Pinsel weich hingemalt. Die blaue Luft ist nach unten hell abgetönt. Merkwürdigerweise nimmt der Künstler den Augenpunkt nicht so hoch, wie es in der zeitgenössischen Kunst sonst üblich war. Im zweiten Bande der Chronik gestalten sich die Landschaften zusehends reicher. Die Gründe werden bewegter, individueller, und namentlich fesseln uns malerische Seegegenden mit fernen, duftig blauen Gebirgszügen. Der azurne Himmel wird jetzt regelmässig durch wurmartige Wölkchen mit aufgestrichelten Silberlichtern belebt. Auf den Wechsel der Beleuchtung erstreckt sich die Beobachtung noch nicht; alle Gegenstände sind gleichmässig von links erhellt, und nirgends giebt es einen Schlagschatten.

Schwach ist das Figürliche. Über typische Gestalten kommt der Zeichner nicht hinaus, und noch mehr, sein Formenkanon ist in hohem Grade manieriert. An den mässig schlanken, eigentümlich proportionierten Figuren — von den sieben Kopflängen entfallen vier auf Kopf und Rumpf, drei auf die Beine — stören gleich auf den ersten Blick die skelettartig dünnen Beinchen. Der rundliche Oberkörper ist um die Lenden stark eingeschnürt. Für die Köpfe müssen zwei Typen überall ausreichen: ein rundlicher, puppenhaft freundlicher Kopf in Vorderansicht, dessen Blick gern aus dem Bilde heraus auf den Beschauer gerichtet ist, und ein damit seltsam kontrastierender Profilkopf von ausgesucht grober Bildung. Solche Erscheinungen hat der Zeichner mit Vorliebe zur Charakteristik niedriger Gesellen benutzt. Es ist z. B. eine mit wahrer Routine auserlesene Bande roher Henkersknechte, die bei der Verbrennung des Johann Hus (I 183) das Feuer schürt, vor welchem nebst Korb, Blasebalg und Stricken zwei gekreuzte Spiesse liegen. Ähnlich sind nach Tschachtlans Vorgang die Walliser als abstossende Kreaturen mit zwei- und dreifachen Kröpfen, dickem offenem Maule und zerfetzten Hosen karrikiert. Feinere Abstufungen des Ausdruckes versucht der Künstler dagegen nicht. Manieriert wie der Körperbau sind auch die Bewegungen. Häufig findet

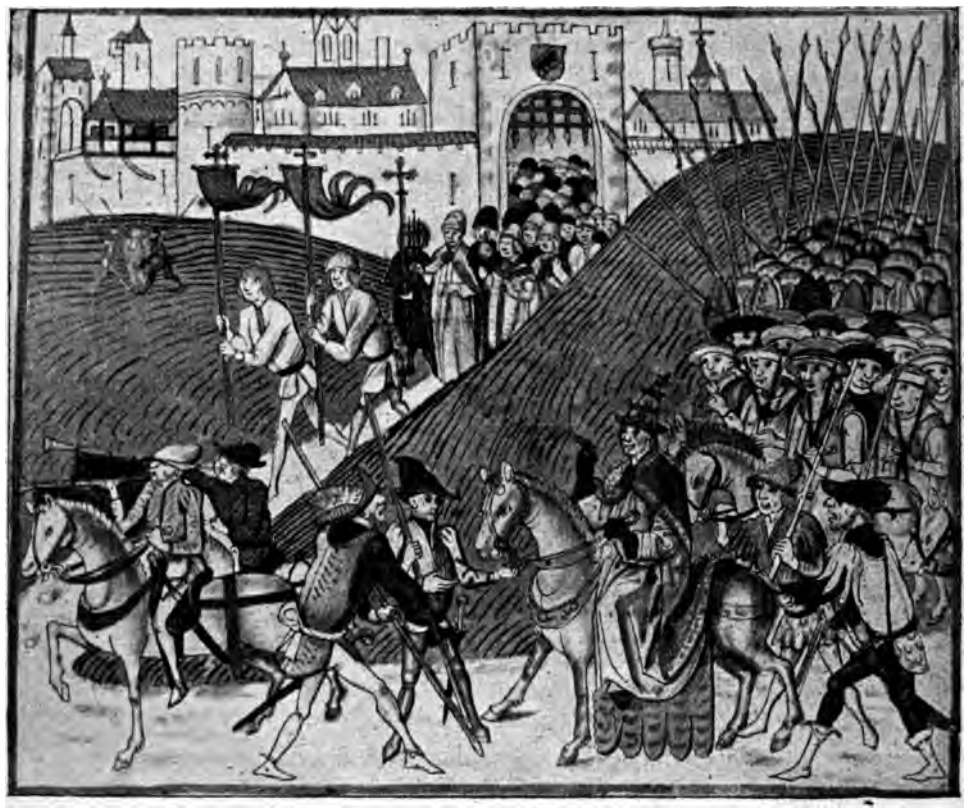
sich jenes tänzelnde „gotische“ Gehen, bei welchem das gestreckte Schreitbein kreuzweise vor das Standbein gesetzt wird. Meistens sind die Figuren etwas vorgebeugt, ihr Gebahren ist hastig und erregt, dabei spröde, geziert und ohne rechte Kraft. Doch überrascht uns die gute Zeichnung bildeinwärts verkürzter, liegender Figuren, während der Zeichner andererseits zur Wiedergabe sitzender Gestalten in Vorderansicht regelmässig zu einem naiven Bewegungsschema Zuflucht nahm, so nämlich, dass ein Bein gestreckt, das andere seitwärts gebogen wird. Schwach ist durchwegs die Zeichnung des Pferdes, für dessen Bewegung der Künstler nur zwei Motive kennt: entweder sind die Beine breitspurig gespreizt, oder das eine Vorderbein ist unnatürlich hoch gehoben (vgl. Fig. 9). — Das bekannte Missverhältnis zwischen den Grössen von Figuren und Landschaft findet sich auch hier und darf uns kaum befremden. Auffallender ist es, wenn gelegentlich die Figuren selbst ein solches Schwanken zeigen. So sitzt einmal (I 58^b, Lager vor Laupen) ein Ritter auf einem derart schmächtigen Pferdchen, dass er mit den Füssen den Boden berührt, und der Anführer der Gugler, der vor Strassburg im Rheine sein Pferd tränkt (I 90), ist stark dreimal grösser als ein Kahn mit zwei Männern, den der Zeichner offenbar zur Landschaft rechnete, weil er mit der dargestellten Handlung nichts zu thun hat.

Ein lebhaftes Temperament herrscht in der Auffassung der Scenen. Doch selten sind die Vorgänge auf genrehafte Weise so ausgesponnen, wie wir es bei Tschachtlan beobachtet haben. An einzelnen Motiven dieser Art fehlt es zwar nicht: da schaut im Lager eine Gruppe von Bewaffneten einem erbitterten, köstlich nach der Natur beobachteten Hahnenkampf zu (II 70^b), eine Frau verteidigt sich mit dem Spinnrocken gegen einen Kriegsknecht (I 70), an der Heerstrasse neben dem vorüberziehenden Kriegszuge hat sich ein müder Antoniuspilger am Brunnen niedergelassen und schlürft gierig von der Röhre (II 74), die Liebe im Lager äussert sich durch eine schüchterne Umarmung hinter einem Zelte (II 218).

Vergleichen wir inhaltlich verwandte Darstellungen, so werden wir einer geringen Erfindungsgabe für die Komposition bald inne. Zu jeder Art von Hergängen — Versammlung, Zug, Belagerung, Schlacht — hat der Zeichner sein eigenes Rezept, einen stets wiederkehrenden Kompositionstypus. Doch ist die Schwäche durch immer neue Durchbildung der Einzelheiten geschickt verdeckt. Am wenigsten ist dies bei der Darstellung von Versammlungen und Verhandlungen geglückt[1]. Stets kehrt die nämliche Anordnung wieder. Eine niedrige Mauer schliesst den von der Seite zugänglichen, mit bunten Fliesen belegten Vordergrund ab. In der Mitte sitzt vor der teppichbehangenen Mauer der König oder wer immer den Vorsitz führt, über die niedrige Mauer

[1] Beispiele: I 160 ff., 175^b, 222, II 60 u. v. a.

hinweg sieht man gewöhnlich zwei disputierende Männer. Solche Scenen — zu ihnen gehören u. a. die Bilder zum Konstanzer Konzil — sind gern mit besonderem Fleiss buntfarbig durchgeführt. — Kriegszüge zeigen fast regelmässig folgendes Kompositionsschema: die Spitze des Zuges bewegt sich im Vordergrund auf einer Heerstrasse. Sie hat soeben um einen Hügel herumgebogen, hinter welchem das Gros der Truppen nur durch Fahnen, Spiesse und Hellebarden angedeutet ist. Diese Anordnung erlaubte dem kniffigen



9. Einzug Papst Martins V. in Bern. (Berner Schilling I 186.)

Zeichner, mit verhältnismässig wenigen Figuren doch grössere Truppenmassen darzustellen. Den Hintergrund bildet gewöhnlich eine Stadt oder Burg als Andeutung von Ausgang oder Ziel des Marsches. Ganz im Gegensatz zur regel- und disziplinlosen Haltung der Tschachtlanschen Kriegszüge finden wir hier eine konsequent befolgte Marschorganisation. Zwei Arten der Aufstellung kommen vor. Entweder[1] eröffnen Spiessträger den Zug; ihnen folgen die

[1] Beispiele: I 33b, 40, 57, 74, 153b.

Büchsenschützen mit geschultertem Gewehr, und diesen schliesst sich zuweilen eine Abteilung Armbrustschützen an. Darauf die Fahnen, von den Hellebardieren gefolgt. Eine zweite Abteilung Spiessträger schliesst den Zug. Bei der zweiten Anordnung[1] gehen die Schützen voraus, Spiessträger und Hellebardiere folgen als Deckung der Fahnen. Regelmässig schreiten in beträchtlichen Abständen dem Zuge ein oder zwei Paare von Spiessträgern weit voraus und beweisen durch gebückte Haltung und suchende Geberden deutlich genug, dass sie als Ausspäher die Pflichten eines regelrecht organisierten Wegsicherungsdienstes ausüben. — Prunkvolle Züge hoher Herren bilden eine weitere Gruppe gleichartig wiederholter Darstellungen. Auf Papst Martins V. Einzug in Bern (1418) sei als Probe verwiesen (I 186, vorstehende Fig. 9). Bei solchen Scenen drängt sich oft die Beobachtung auf, wie glänzend und reich die Trachten gegenüber der rührenden Einfachheit bei Tschachtlan, auch auf eidgenössischer Seite, geworden sind.

Nirgends weiss der Zeichner die typische Wiederholung gleichartiger Kompositionen besser zu verdecken, als in den zahlreichen Belagerungsbildern[2]. Im Vordergrunde schildert er Lagerleben, im Mittelgrunde die Belagerungsarbeit oder einen Sturm; das Ziel der Operation, Stadt oder Burg, ist in den Hintergrund gerückt. Aber unerschöpflich reich ist das Einzelne variiert. Im Innern der halbgeöffneten Zelte des Vordergrundes sitzen die Mannen bei Tisch, oder sie halten ein Schläfchen, oder spielen Würfel; draussen patrouillieren die Zeltwachen, mit Hellebarden bewaffnet, hin und her, hier steht eine Gruppe im Gespräch, dort trägt einer am Jagdspiesschen Hühner herbei, ein anderer probiert den Bogen, oder spannt die Armbrust mit dem Kurbelhaken auf. Anderswo wird ernstlich verhandelt und beratschlagt. Dann wieder giebt's Sammlung zu schleunigem Abzug, wie im Lager vor Landern (I 40b), wo die in geschlossenen Trüpplein zusammentretenden Basler in der Eile des Abmarsches die vor dem Zelte aufgestellten prächtigen Trinkgefässe zurücklassen. — Einige Belagerungsbilder sind einfacher komponiert[3]. Stadt oder Burg ist in den Vordergrund gerückt, die Hauptmasse der Angreifer nähert sich in Profilstellung von der Seite, während die Verteidiger in Vorderansicht erscheinen.

Schlachten und Scharmützel wiederholen ein ständiges Kompositionsschema bis zum Ermüden. Von links und rechts sind die Heere heranmarschiert, und in der Mitte ihre Spitzen bereits aufeinandergeplatzt. Die

---

[1] z. B. II 80b, 84 u. a.

[2] Als Proben seien genannt: I 27b u. 28b die zwei Belagerungen von Wimmis, 29 Gerenstein, 36 Kerrenried, 37 Solothurn, 39b Wildenstein, 58b Lager vor Laupen, ganzseitig, 124b Rapperswil.

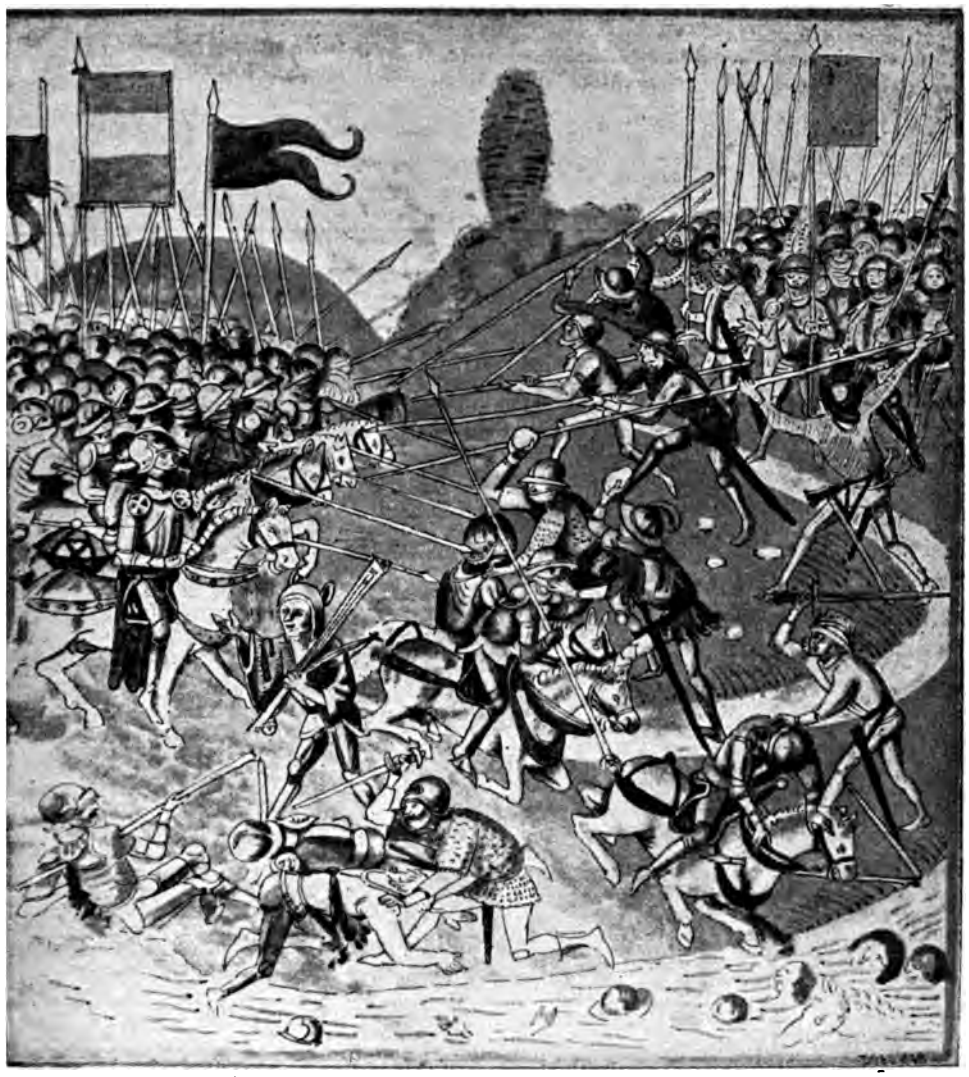
[3] z. B. I 46, 110 u. a.

ersten Glieder und ein Teil der dem Beschauer zugewendeten Flanken sind in Einzelkämpfe aufgelöst, die mithin einen dreieckigen Raum im mittleren Vordergrunde einzunehmen pflegen. Gern ist der Ausgang des Kampfes durch die beginnende Flucht des einen Haufens angedeutet. Durch solche Anordnung hat sich der Zeichner manches erleichtert: grössere Truppenmassen werden durch die anmarschierenden ersten Glieder nur angedeutet, den Rest mag die Phantasie ergänzen; die Einzelkämpfe ferner konnten so ohne Verkürzungen in der leichteren Profilstellung gegeben werden[1]. — Eine besondere Gruppe von Kriegsbildern sind die im zweiten Bande zur Illustration des alten Zürichkrieges zahlreich vertretenen Operationen auf dem See (II 130 u. f.), kulturgeschichtlich interessante Darstellungen, die uns die Formen von Kriegsschiffen und Flössen, die Bedienung der Geschütze zu Wasser und Ähnliches deutlich vor Augen führen.

Es fesselt endlich die Behandlung der grösseren Freiheitsschlachten, wo die gewohnte Schablone geschickt mit individuelleren Zügen verbunden ist. So zunächst die Schlacht bei Morgarten (I 34^b, Fig. 10). Im Mittelgrunde kommen von links die österreichischen Ritter, von rechts die Schwyzer heran, und stechen mit Spiessen schon aufeinander los. In naiver Andeutung der von Justinger erzählten That der „Ächter und Einunger" werden zwei Ritter mit Steinen erschlagen. Vorne am See, worin Ritter und Pferde ertrinken, entwickeln sich Einzelkämpfe. Dort naht sich Kuno von Stocken, mit Bogen und Pritsche bewaffnet, in gelber Narrentracht höhnend einem gefallenen Ritter, ein Motiv, das Justingers Erzählung vom klugen Abmahnen des Narren frei weiterspinnt. — Unter genauem Anschlusse an den Text stellen zwei getrennte Vollbilder die Laupenschlacht dar (I 61^b und 62). Rechts stehen die Berner und Freiburger dem feindlichen Fussvolk gegenüber und werfen zuerst die mitgebrachten Steine in den Feind; wer das gethan, kämpft mit Hellebarde und Spiess, und schon beginnt der Feind zu weichen; den Vordergrund füllen grausame Einzelkämpfe. Die Fortsetzung enthält das Bild zur Linken. Die siegreichen Berner und Freiburger sind den mit Herren und Rossvolk „überladenen" Waldstätten zu Hülfe geeilt, und ihrem vereinten Zuhauen hält der berittene Haufe nicht mehr stand. Im Vordergrund werden die mit ihren gestürzten Gäulen elend hingestreckten feindlichen Pannerträger niedergemetzelt. — Unbedeutend ist die Darstellung der Sempacher- und der Näfelser Schlacht. Auf der ersteren (I 117^b) verdient ein Detail immerhin Beachtung: die auf einem Hügel liegenden roten und schwarzen

[1] Als Proben: I 26^b Jammerthal, 47 Bern gegen Freiburg am Schönenberg, 101^b Buttisholz, 106^b Schwadernau, 134 Streit vor Wyl 1392, 217 Bellenz 1422, II 69^b Freienbach, 81^b Schlacht an der Sihl vor Zürich, 135 Treffen bei Winterthur, 142^b Wigoltingen, 149^b Wollerau, 153^b Ragatz, 172^b an der Galtern, 180 am Bucholter Berge.

Schuhschnäbel der Ritterschaft, von denen die schriftlichen Schlachtberichte erst viel später zu erzählen wissen[1].



10. Schlacht bei Morgarten. (Berner Schilling I 84[b].)

Natürlich konnte der Illustrator nicht alle Bilder nach Rezepten komponieren. Raubzüge etwa oder Plünderungen waren freier zu behandeln (so

[1] Vgl. Th. von Liebenau, Die Schlacht bei Sempach, p. 411, Nr. 2 und Gehrig, Winkelriedfrage, p. 34.

I 70 u. v. a.), auch Feuersbrünste, wie der Brand von Bern (I 144), wo die Rettungs- und Löscharbeit in vollem Gange ist und vor dem Stadtthore neben aufgestapelten Habseligkeiten aller Art eine Gruppe von Mönchen steht und die kleinen Kinder im Kreise zusammensitzen. Die ungewöhnlich sorgfältige, aber stark beschädigte Darstellung des Blutbades zu Greifensee (II 101) zeigt die nämliche Anordnung wie Tschachtlans Bild. Inmitten des Ringes von zuschauendem Kriegsvolk waltet der Henker seines Amtes, doch verleiht seine verfratzte Figur der ganzen Scene einen Anhauch des Burlesken.

Die Bilderhandschrift von **Diebold Schillings' Beschreibung der Burgunderkriege** in der Zürcher Stadtbibliothek (Ms. A 5) wurde nach langer Vergessenheit erst neuerdings wieder beachtet[1]. Diebold Schillings Witwe hatte sie im Jahre 1486 dem Rate von Zürich verkauft, dann schenkte, wie ein Eintrag auf der ersten Seite meldet, Bau- und Zeugmeister Hans Heinrich Holtzhalb das Manuskript am 24. Januar 1693 der Stadtbibliothek. Martin Usteri, der so merkwürdig vieles gesammelt und aufgezeichnet hat, kopierte aus diesem Bande einige Bilder und Kostümfiguren[2].

Der Text des 1095 Seiten starken Papiermanuskriptes ist von Diebold Schilling selbst geschrieben und von einer anderen Hand[3] bis zu den Ereignissen des Jahres 1480[4] mit Illustrationen begleitet. Spätere Einträge gehen bis zum Jahre 1484 und entbehren des Bilderschmuckes bis auf eine einzige Darstellung — Verbrennung des Ketzers Ritter Richard von Hohenburg —, die aber nicht mehr vom Illustrator des übrigen Textes, sondern unzweifelhaft vom Künstler des sogenannten „Spiezer Schilling" stammt.

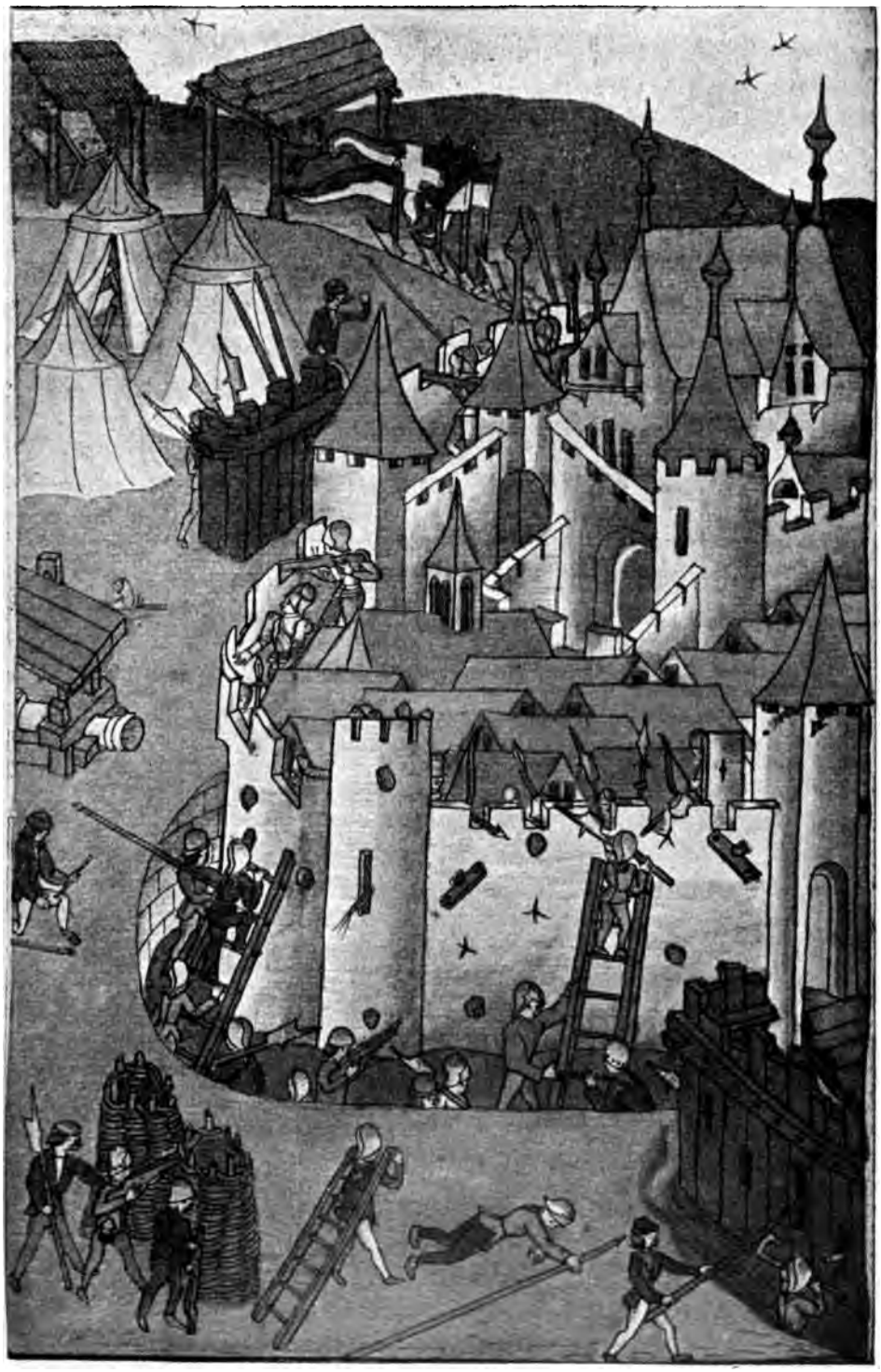
Alle Bilder sind von einfachen schwarzen Randlinien umschlossen, mit bräunlicher Tinte gezeichnet und spärlich mit ängstlicher Strichelung schattiert. Die Farbenskala erinnert stark an Tschachtlans Chronik, ist indessen durch Abstufungen der grünen Landschaftsgründe und durch häufigere Anwendung von Blau und Schwarz etwas bereichert. Für die Gewänder der Kriegsleute hatte Tschachtlan diese Farben noch kaum gekannt. Architekturen, Erde, Wasser sind mit bräunlichen Tönen leicht modelliert, die übrigen Farben

[1] Prof. Dr. G. Tobler berichtete darüber zuerst in einem Vortrag in der Zürcher antiquarischen Gesellschaft, 12. November 1893.

[2] Sammlungen der Künstlergesellschaft auf dem Künstlergütli in Zürich, Bd. L 21, Nr. 46. — Diese Kopien lenkten 1892 meine Aufmerksamkeit auf das unbeachtete Manuskript.

[3] Das ergiebt sich aus der Verschiedenheit der Handschrift von Schreiber und Zeichner. Die Schrift des letzteren ist p. 285 und 656 zu erkennen.

[4] Genauer: bis p. 949.



11. Belagerung von Murten. (Schillings Burgunderkriege in Zürich.)

glatt aufgetragen; nur das Grün der Bäume ist an der Lichtseite etwas aufgehellt.

Stilistisch bemerken wir gegenüber Tschachtlan kaum einen Fortschritt. Landschaftliche Hintergründe und reichere Terrainformationen fehlen noch gänzlich, eine Luft ist nicht gemalt, sondern der Horizont hebt sich vom weissen Papiergrunde ab. Und noch wirkt die Stilisierung der Naturformen fort in der kristallinischen Form der Berge, in der an Nürnberger Kinderspielzeug gemahnenden Behandlung der Bäume — die eiförmige Krone ist schuppenartig durch abwärts gebogene Häkchen belebt —, endlich in der Zeichnung des Wassers mit spiralförmigen kalligraphischen Schnörkeln (so z. B. 534).

Natürlicher gestaltet sich das Grössenverhältnis zwischen den Figuren und ihrer Umgebung. Sonst aber erinnert die Art der Schilderung ziemlich an Tschachtlan. Geschlossene Gruppen bildet der Zeichner nirgends. Alles ist auf dem Plane verzettelt und will im Einzelnen betrachtet sein. Die Anlage der Schlachtbilder ist bald regellos zerfahren, bald unentwirrbar gedrängt (so p. 503). An zeichnerischer Kraft steht der Illustrator hinter Tschachtlan zurück. Es gelingen nur die einfachsten Bewegungen und für lebhaftere Aktionen versagt das Können. Berittene sitzen steif im Sattel, die Krieger handhaben ihre Waffen mit linkischem Ungeschick, Verwundete sinken um wie Pflöcke. Die Pferde sind krüppelhafte Geschöpfe mit langen Schwanenhälsen, verbogenen Gliedern und kleinen Köpfen; wenn sie stürzen, erleiden sie die unglaublichsten Verrenkungen (p. 33 u. v. a.).

Gegenüber solchen formellen Schwächen gewährt die Betrachtung der Bilder nach ihrer inhaltlichen Seite einen eigentümlichen Reiz. Schon die Thatsache, dass hier bedeutsame Ereignisse der jüngsten Vergangenheit wahrscheinlich von einem unmittelbaren Augenzeugen dargestellt werden, sichert diesen Illustrationen einen hohen Wert. Dazu kommt eine anschauliche Art des Erzählens und sichtliche Vertrautheit mit allen Einzelheiten des Kriegs- und namentlich des Belagerungswesens. Die Belagerung von Murten (Fig. 11) mag als Probe dienen. Sie giebt ein sehr belehrendes Bild einer solchen Unternehmung und verdient deshalb in allen Einzelheiten aufmerksam betrachtet zu werden. Rechts vorn wird ein zum Schutze des Thores errichtetes hölzernes Bollwerk angegriffen. Aus dem Graben, der den Zug der Ringmauer begleitet, sucht die Belagerungsmannschaft die Mauern zu ersteigen. Hinter Schanzkörben und hölzernen Brustwehren („manteaux“) wird diese Operation aus einiger Ferne von Schützen unterstützt. Links oben stehen Zelte und Pflockhütten. Auf dem ungedeckten Wehrgang der Ringmauern werden die mit Büchsen, Spiessen, Hellebarden und Bogen bewaffneten Verteidiger sichtbar. Das Ersteigen der Mauern suchen sie durch Steinwürfe zu verhindern, während herabgeworfene Fussängel und Flachshecheln — so deute

ich nämlich zwei mit stachligen Drahtbüscheln besetzte Bretter — dem Feinde die Bewegung am Fusse der Mauern erschweren sollen.

So frisch und aufgeräumt wie Tschachtlan schildert der Illustrator der Burgunderkriege nicht. Für gleichartige Vorgänge verwendet er nicht selten mit geringen Abänderungen die nämliche Komposition (z. B. 503 und 548). Ermüdend gleichförmig sind die zahlreichen Kriegszüge, unter denen nur wenige sich durch originellere Auffassung auszeichnen. Ansprechend ist eine Bewillkommnung luzernischen Zuzuges durch die Berner (285) geschildert, und besonders fesselt ein Zug über den Gotthard. Der Weg schlängelt sich über eine dürre, steinige Alpentrift. Einer ist weit vorausgegangen und rastet nun auf einem Steine, bis der Hauptzug ihn eingeholt hat. Erfreut uns hier die individuelle Erfassung der Gebirgsgegend, so bietet ein anderes Blatt wohl die erste Probe eines reinen Landschaftsbildes in der schweizerischen Kunst. Es stellt eine Wassergrösse der Aare (1480) dar. Doch ist festzuhalten, dass nicht ein künstlerischer Reiz der toten Natur den Zeichner zu dieser landschaftlichen Darstellung verlockte, sondern bloss die Absicht, ein Kapitel des Textes zu verdeutlichen. Ruhige Scenen, wie Versammlungen, geraten dem Zeichner am besten; hübsch sind zwei Tagsatzungen (48 und 64), und besonders anziehend das Gastmahl beim Herzog von Burgund (121).

Unter den Schlachtbildern bietet die Darstellung der Schlacht bei Murten (654 und 660) besonderes Interesse. Hier nämlich finden wir zum erstenmal die Grundzüge einer Komposition, die später oft wiederholt wurde und vielleicht mit einem vom Berner Maler Heinrich Bichler im Jahre 1480 für den Ratssaal zu Freiburg gemalten, spurlos verschwundenen Schlachtgemälde zusammenhängt[1]. Das Bild zerfällt in zwei getrennte Hälften. Den Vordergrund bildet der See, hinter welchem sich in der Mitte das mit höchst interessanten Bollwerken geschützte Städtchen Murten erhebt. Links unten das Lager des Grafen von Romont. Links oben brechen die Eidgenossen aus dem Walde hervor, durchbrechen den „Grunhag", geraten auf dem Felde oberhalb des Städtchens an die feindliche Hauptmacht, welche bereits zu weichen beginnt. Die rechte Hälfte des Bildes zeigt oben die Flucht aus dem Lager, darunter am rechten Bildrande die Episode, wie flüchtige Feinde mit Spiessen von Bäumen herabgestochen werden, rechts im Vordergrunde endlich wird eine Abteilung der Fliehenden in den See gesprengt[2]. Das

[1] Weiteres ist unten bei der Besprechung des Luzerner Schilling und besonders bei der Untersuchung von Martin Martinis Kupferstich der Murtenschlacht auszuführen.

[2] Ich muss mich bei solchen Schlachtbildern auf kurze Beschreibung der dargestellten Motive beschränken. Untersuchungen über ihre geschichtliche Treue, die nicht selten wertvolle Beiträge zu den bisherigen Forschungen über den Verlauf der Ereignisse ergeben würden, wären Sache einer besonderen Studie. Hier sei beiläufig nur bemerkt, dass durch

Ganze bietet eine charakteristische Probe des synchronistischen Episodenstiles, den wir in anderen Schlachtbildern grösseren Stiles wiederfinden werden. Die einzelnen Vorgänge der Schlacht sind auf diejenigen Stellen des landschaftlichen Planes verteilt, wo sie in Wirklichkeit oder nach der Meinung des Zeichners vorfielen. Der Beschauer, der den Scenen in richtiger Weise folgt, lernt auf einer Wanderung durch den Plan zugleich den historischen Verlauf kennen.

Ungleich höher an künstlerischem Wert stehen die Bilder des sogenannten **Spiezer Schilling**, einer von Diebold Schilling eigenhändig auf Papier[1] geschriebenen Überarbeitung von Justingers Stadtchronik. Die Einleitung belehrt uns, dass der Band eine Privatarbeit ist: Rudolf von Erlach, Herr zu Spiez, hatte Schilling mit derselben beauftragt und auch den Bilderschmuck gewünscht[2]. Nicht mit voller Sicherheit ist das Entstehungsjahr anzugeben. Studer[3] setzt dasselbe mit guten Gründen zwischen 1480 und 1485, Th. von Liebenau auf 1479 oder 80[4]. Bis 1875 blieb das mit mustergültigem spätgotischem Einband versehene Manuskript auf der Schlossbibliothek zu Spiez, dann wurde es von dem bekannten Sammler alt Grossrat Friedrich Bürki erworben, aus dessen Nachlass die Chronik in den Besitz der Berner Stadtbibliothek übergieng.

Für den hohen Besteller ist der Bilderschmuck extra zugeschnitten. Der Verherrlichung des Hauses Erlach dient die prächtig breite Darstellung des Laupenkrieges in einer Serie grosser Vollbilder, und zur Feier des Bestellers zwei heraldische Repräsentationsbilder zu Beginn des Bandes: erst eine Wappenkomposition, dann ein doppelseitiges Stifterbild. Links Ritter Rudolf von Erlach mit zwei Knaben, rechts die Gemahlin mit vier Mädchen, das Ganze von reichverschlungenem Astwerk bekrönt. Wieder ein Vollbild (fol. 2) zeigt den Schöpfer des Werkes an seinem Arbeitspulte. Schere, Zange, Winkelmass und blaue Brille hängen vor ihm am Aufsatze des Schreibtisches. Auf einem Brettchen zur rechten Hand stehen drei Farbennäpfchen. Ist

diese authentische Abbildung der Murtenschlacht die Streitfrage über die Stelle des „Grunhages“ endgültig entschieden wird.

[1] Nicht Pergament, wie öfters angegeben wird. — Über die Bilder vergleiche auch Rahn, Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz, 711.

[2] Die Einleitung abgedruckt von Studer im Archiv des historischen Vereins des Kantons Bern IV, 4. Heft, p. 67, wo die ersten Nachrichten über das Manuskript veröffentlicht worden sind.

[3] Justinger-Ausgabe p. XII.

[4] Diebold Schillings Berner Chronik 1424–68, p. 20.

Schreiber und Maler eine Person, das heisst, hat Schilling eigenhändig die Chronik illustriert? Fast sollte man es glauben, wenn man die Einleitung liest und weiterhin beobachtet, dass für Schrift und Bilder die nämliche Tinte verwendet wurde.

Die 343 kräftig kolorierten, markigen Federzeichnungen sind von einfachen schwarzen Randlinien umschlossen und in grösseren Dimensionen gehalten, als die Bilder der bis jetzt besprochenen Chroniken. Die Zeichnung ist auf dem rauhen Papier herzhaft und flott, ja selbst geistreich mit skizzierender Leichtigkeit durchgeführt; etwas zerfahren und spiessig ist die bescheidene Schattierung. Die Zeichnungen sind mit vorwiegend warmen Farben koloriert. Aus glänzendem Braunrot und mattem Weinrot, einem kalten Saftgrün und einem warmen Gelbgrün, sanftem Kobaltblau und kräftigem Okergelb setzt sich die Palette zusammen. Neben diesen glatt aufgetragenen Farben geht eine Skala schwacher, gebrochener Töne her, welche zu leichter Modellierung heller Gegenstände dient: zartes Gelbbraun, Grau und Sepia.

In diesen Bildern überrascht eine tüchtige Kompositionsgabe, eine auf der vollen Höhe des herben spätgotischen Realismus stehende Zeichnung der Figuren, und ein tiefgehender Ernst der Auffassung. Ein treuherzig biederes, starkes Volk führt uns der Zeichner vor Augen. In der Zeichnung der Köpfe hat er sich von typischem Formenwesen noch nicht zu befreien vermocht. Alle Männer gleichen sich wie Brüder. Schmale, knochige Gesichter mit hohlen Wangen, starker Nase und grossem, glotzendem Blick. Weibliche Gestalten zeugen für die Fähigkeit zu feinerer Charakteristik. Sinnig ehrbare Frauen unterscheiden sich in Gesicht und Haltung auf den ersten Blick von jenen lockeren Genossinnen der Kriegszüge und Zeltlager, die durch hochgeschürztes Kleid und rote Schuhe ihren Stand noch augenfälliger verraten. — Die Bewegungen sind innerhalb der Schranken jener gewissen Gebundenheit, welche die nordische Kunst des 15. Jahrhunderts nie ganz überwand, vollkommen wahr und frei. Vergleichen wir etwa die Darstellung des Tanzes vor Laubeck (153, Fig. 12) mit dem nämlichen Bilde in früheren Chroniken. Bei Tschachtlan ist die Scene geschickt und humorvoll, doch mit kleinen Figuren ohne eingehendere Durchbildung geschildert, im ersten Band der amtlichen Chronik sind die Luftsprünge der Krieger geckisch manieriert. Wie anders hier. Die derben, kurzen Gesellen packen kräftig die Hand des Nachbars und stampfen wuchtig den Boden; einer macht mit einem Jauchzer seiner Freude Luft. — In Kämpfen und Schlachtbildern namentlich offenbart sich eine hohe zeichnerische Kraft, mit welcher sich nicht selten selbst eine gewisse Linienschönheit paart. Wie prächtig wusste der Meister die Gruppe in der Scene zu bauen, wo eine Frau an der Matte zu Bern ihren Mann ermordet (376). Auf den armen Tropf, der mit verzerrten Zügen auf dem

12. Tanz im Lager vor Laubeck. (Aus dem Spiezer Schilling, fol. 153.)

Rücken liegt und sich mit dem Schaft der Hellebarde vergeblich wehrt, ist das wütende Weib mit gleicher Waffe eingedrungen, die Ärmel zurückgerollt, die Brust tief entblösst, auf dem hohen Kopfputz ein flatternder Schleier.

Die Tüchtigkeit des Zeichners hat sich auch in der Darstellung des Pferdes bewährt. Schon in früheren Chroniken haben wir bei diesen Tieren gewisse Race-Eigentümlichkeiten bemerkt: auffallend schmächtigen Wuchs, graue Farbe, kurze Mähne, stark gebogenen, langen Hals, kleinen Kopf. Hier verbindet sich die Darstellung mit feinerer Beobachtung der Formen. Muskelzüge, Hautfalten, Andeutung des Knochengerüstes sind ausgedrückt, anatomisch nicht immer richtig, doch wird man inne, dass der Zeichner diese Dinge sehen gelernt hat und die künstlerische Verpflichtung fühlt, sie wiederzugeben. Als prächtiges Stücklein von Tierzeichnung sei noch die Bärenjagd des Zähringers zu Eingang des Bandes genannt, wo die anrennenden oder soeben mit scharfer Tatze zurückgeschleuderten Hunde von imponierend realistischer Beobachtung zeugen.

Die Behandlung der Landschaft bleibt noch zurück. Der Künstler sieht in ihr nur den anspruchslosen Schauplatz der Vorgänge, der wohl frisch und hübsch geformt, nie aber zu selbständiger Bedeutung erhoben werden darf. Stets ist der Himmel weiss gelassen. Die Gründe sind zumeist wenig bewegtes, aus hohem Augenpunkt gesehenes Hügelland, Fernsichten mit gelblich braunen Gründen und tiefblauen Gebirgszügen treffen wir selten. Verschiedene Baumarten kennt der Künstler nicht und hilft sich überall mit einem noch etwas stilisierten Gebilde durch. Kein Grasbüschel, keine Blume belebt den Vordergrund. Und wieder so peinlich anspruchslos sind die Innenräume. Kein Zweifel, der Künstler liess die tote Umgebung absichtlich zurücktreten, während bei den Figuren an Detaillierung von Rüstungen, Waffen u. dgl. trotz der handfertigen Mache nichts versäumt ist.

In der Auswahl und Gestaltung der Gegenstände zeigt der Künstler eine vollkommene Unabhängigkeit von den früheren Justinger-Illustrationen. Zum erstenmal wird das bürgerliche Leben eingehender herangezogen, und es freut auch zu beobachten, dass reichere Züge aus dem Chroniktexte in die Bilder überfliessen. Selbst in der Schilderung höfischer Scenen bleibt der Künstler schlicht bürgerlich (fol. 6, der Kaiser von den Kurfürsten umgeben, mit zuschauendem Volk), aber nur um so reicher wird erzählt. Welch ein Leben etwa auf dem Bauplatz des jungen Bern (9), wo der Werkmeister dem den Platz besuchenden Zähringerherzog den Cicerone macht. Zu den anziehendsten Bildern zählt Sigismunds Einzug in Bern, 1414 (fol. 268). Justingers traulicher Erzählung folgt der Künstler genau. Vor dem nahenden Kaiser ist eine Schar junger Knaben niedergekniet. Sie halten abwechselnd kleine Reichs- und Bernerfähnchen, während über der Stirne eines jeden ein Papierschildchen mit dem Reichsadler in die Blumenkränzlein („tscheppelin“)

gesteckt ist. Alle überragt ein „micheler knab“ mit einem grösseren Reichsfähnchen. Hinter den Knaben hat sich Volk und Klerisei postiert. Die Darstellung einer Münzwerkstätte (92[b], Fig. 13) ist vor allem kulturgeschichtlich interessant. Im Hintergrunde des Gemaches eine von zwei Blasebälgen bediente Esse. Vorn sind Arbeiter damit beschäftigt, das Metall zu Stangen auszuhämmern, dann werden auf dem Prägstock die Münzen geschlagen und die fertigen Stücke in Schalen und Säcken verwahrt. — Zum erstenmale

13. Münzwerkstätte. (Aus dem Spiezer Schilling, fol. 92[b].)

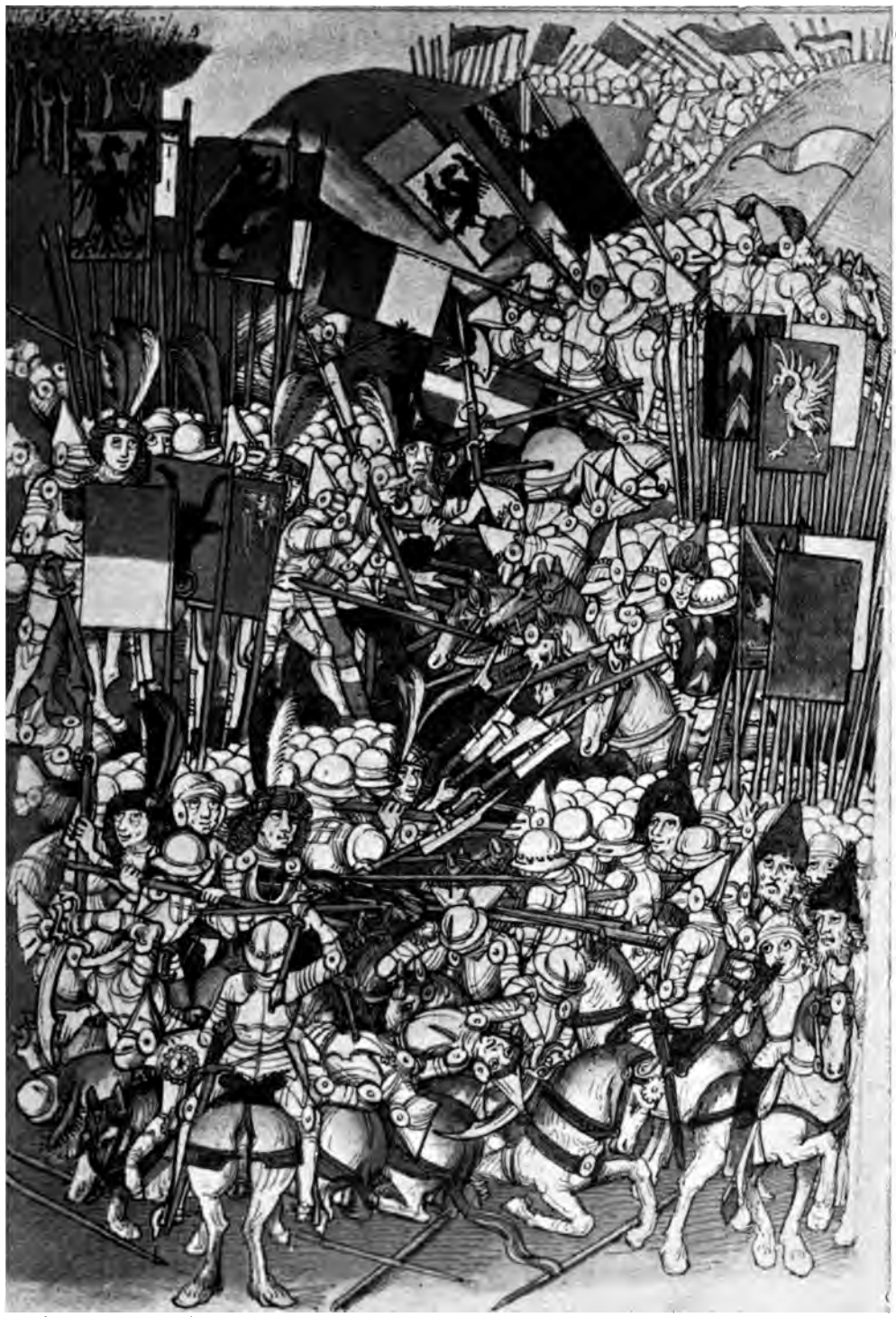
ferner zieht hier in breiterer Weise ein Stoffgebiet ein, das im 16. Jahrhundert die volkstümliche Illustrationskunst stark in Atem halten sollte, freilich nicht zu Nutz und Frommen einer echten, wahren Kunst: die Darstellung qualvoller Henker- und Exekutionsscenen, die wir bis jetzt nur in vereinzelten Proben gefunden hatten. — Bedeutsameren Scenen weiss der Künstler geradezu dramatischen Ausdruck zu verleihen, indem er die Personen je nach ihrem Charakter innerlichen Anteil nehmen lässt. Dahin gehört die Illustration zur Vergiftung der Kinder des Zähringerherzogs durch den neidischen Adel. Naiver Andeutungsstil und herbe Realistik, der Kunstbegriff einer alten und das Dogma einer neuen Zeit, berühren sich hier in eigentümlicher Weise. In einem Gemache liegen die Knaben in reichen Prunkmäntelchen tot auf dem Boden. Aus zwei umgestürzten Pokalen kriechen Schlangen fort. Hinter dem Tische fährt eine Kammerfrau in jähem Schreck empor; wie erstarrt steht eine zweite mit gefalteten Händen da. Eben tritt der Herzog ein, dem ein Herr, auf die Kinder deutend, das Geschehene erklärt. Aber ruhig gefasst hat der Zähringer einen goldenen Becher ergriffen und rührt darin mit einem Stäbchen. Er spricht den Rachefluch: mit Bern will er die Mörder seines Stammes vergiften, die junge Stadt soll seine Kinder rächen. — Andere Bilder können als Belege synchronistischer Darstellung getrennter Vorgänge angeführt werden. Bei der Geschichte des armen Ritters von Egerten (19^b) spielt sich die Schlacht, die er kommandieren soll, im Hintergrunde ab, und dort, wo Kaiser Heinrich von einem Priester mit der Hostie vergiftet wird (fol. 55), ist links die Kommunion dargestellt, im Vordergrunde aber liegt der auf Kissen gebettete Kaiser mit gefalteten Händen da und Scharen Volkes kommen und gehen, um die Leiche zu besuchen.

Etwas überfüllt und auf den ersten Blick wenig übersichtlich sind die Schlachtbilder. Der Künstler liebt es, diese Ereignisse im Augenblick der höchsten Erregung aufzugreifen und hat in vielen ein leidenschaftliches Feuer entwickelt. Speere biegen sich wie Rohre, knacken und brechen, mit elementarer Wucht dringen die Streiter ein, Einzelkämpfe von rauher Wahrheit sind wild gehäuft. Der Kampf der Berner mit dem Grafen von Habsburg (32^b), Rudolfs Sieg über Ottokar von Böhmen, die Schlacht an der Schosshalde (44), und zwei prächtige Vollbilder zu den Appenzeller Kriegen (230 und 231) seien besonders hervorgehoben. Bei der Morgartenschlacht erscheint, wie in der amtlichen Chronik, der Narr auf dem Schlachtfelde, und die Sempacher Schlacht, ein sonst unbedeutendes Bild, zeigt wieder auf einem Hügel die abgeschnittenen Schnäbel.

In der breiten, grosszügigen Schilderung des Laupenkrieges gipfelt die Bedeutung der Chronik. War ja die Erinnerung an diese glorreiche Episode das Höchste, was zur Verherrlichung des hohen Bestellers geschehen konnte.

Ritter Rudolf von Erlach, der Führer im Streit, unter den übrigen bärtigen Köpfen edler Ritter kenntlich an der hohen pyramidalen Helmzier mit dem schwarzen Sparren, ist denn auch mit besonderer Auszeichnung in den Bildern gefeiert. Wie ein grosses vaterländisches Drama zieht der Krieg unter engem Anschluss an Justingers Text vor unseren Augen vorüber. Ein Prolog eröffnet das Schauspiel: auf ganzseitigem Vollbilde ist eine muntere Bärenschar in kriegerischem Aufzuge versammelt (Fig. 6). Den Venner umgeben Pfeifer und Trommler, Büchsenschützen, Hellebardiere und Spiessträger. Flatternde Bänder umrahmen die humorvolle Mutzenscene. Eine Reihe von Verhandlungen, Botensendungen und Zügen geht dem Waffentanz als erster Akt voraus. Ein besonders anziehendes Vollbild stellt den Zuzug der Waldstätte dar (115^{b}). Die Stadt Bern hat sie zur Bewirtung erwartet.

14. Gebet der Berner vor dem Auszug nach Laupen. (Spiezer Schilling fol. 116.)



15. Schlacht bei Laupen. (Spiezer Schilling fol. 121^{b}.)

Tische und Bänke stehen im Freien. Brödchen werden in Schinnern den Tischen entlang verteilt, Platten aufgetragen, Wein aus einem Fasse in Kübel abgelassen und an den Tischen aufgestellt. Und eben kommen von hinten die Erwarteten mit ihren Pannern an. Wieder so fesselt das Bild fol. 116 (Fig. 14 auf p. 56). Das Häuflein der Berner, marschbereit und voll gerüstet, allen voran Rudolf von Erlach, liegt im Münster auf den Knien und ruft der Mutter Gottes und St. Vinzenzen „des heiligen Überwinders" Fürbitte an. Eindringlich spricht Leutpriester Diebold Baselwind — sein Fingerspiel sei beachtet — von der holzgeschnitzten Kanzel. Nun geht's zur Schlacht. In fünf grossen, prächtigen Vollbildern ist ihr Verlauf geschildert. Auf dem ersten (117^b) ziehen die Berner und Waldstätte bildeinwärts dem Ritterheer entgegen. Reiter sprengen dort im Hintergrunde hin und her und verfolgen übermütig den auf grauem Rösslein mit der Monstranz davontrabenden Berner Leutpriester. Dann in drei Bildern das heisse Schlachtgetümmel. Auf einfachem Wiesenplane ringen (119) die Waldstätte mit Ritterschaft und Rossvolk. Wir bewundern prächtige Einzelheiten, kühne Thaten, feurige Pferde. Nicht minder heiss kämpfen die Berner mit dem Fussvolk (120), zum Höchsten aber steigert sich das Getümmel bei der entscheidenden Scene (121^b, vorstehende Fig. 15), wo Rudolf von Erlach mit den Seinen den Waldstätten beispringt, bis dass auch der Reiterhaufe die Flucht ergreift. Auf den ersten Blick ist alles wirr. Rüstungen, Köpfe, Spiesse, Hellebarden, Fahnen, Pferde. Dann beginnt das Auge zu sondern. Da die prächtige Figur eines von hinten gesehenen Reiters, der auf kräftig anstemmendem Rosse den Streitkolben schwingt. Rechts die schöne Gruppe der mit dem Spiess anrennenden Reiter. Vorzüglich sind jene Pferde gezeichnet, die zu Boden gedrückt ihre Kraft zu erneutem Aufschnellen sammeln. Nur die Gruppe der wuchtig dreinhauenden Berner ist etwas ungelenk geraten. Erst wenn so das Einzelne durchmustert, tritt das umsichtig Abgewogene der ganzen Komposition zu Tage. Dem heissen Streit folgt eine Schluss-Scene von grossartiger Konzeption (123). Inmitten eines wüsten Chaos von Waffen, Fahnen, gefallenen Kriegern und verendeten Pferden bringen die Sieger auf den Knien dem Herrn ihr Dankgebet dar. Und ein Nachspiel (127): in jubelnder Freude ziehen die Waldstätte heim, die blanken Zweihänder geschultert, wohl dass ihr Glanz den Sieg verkünde.

16. Aus dem Berner Schilling III, 373 b.

Der **dritte Band von Diebold Schillings amtlicher Berner Chronik** war im Jahre 1484 vollendet. Denn damals überreichte der Verfasser dem Rate sein dreibändiges Prachtwerk. Als köstlicher Schatz wurde es „zu sonderbarer Ergetzung und Trost" der Berner und all ihrer Nachkommen in das Stadtgewölbe gelegt und bis zum Jahre 1762 als Staatsgeheimnis streng verwahrt [1].

In der Beschreibung der Burgunderkriege begrüssen wir die reifste Leistung der schweizerischen Chronik-Illustration des 15. Jahrhunderts. Ein gewaltiger Abstand trennt den Schöpfer dieser Bilderwelt vom schwachen Illustrator der beiden ersten Bände der amtlichen Chronik. Erstaunliche Freiheit der Auffassung paart sich hier mit grosser Beherrschung der Darstellungsform. Wohl verleitet die drückende Pflicht einer in die Masse gehenden Produktion oft zur Flüchtigkeit, doch bei gesammelter Kraft entstanden prächtige Proben von charaktervollem Realismus. Bild für Bild tritt wie im „Zürcher Schilling" unmittelbar

[1] Vgl. Studers Justinger-Ausgabe, Einleitung. — Ich halte am Jahre 1484 als Vollendungszeit des Bandes fest und glaube, die öfters zu findende Angabe, die Reinschrift sei erst 1499 durch einen Hans Kiener abgeschlossen worden, beruhe auf irgend einem noch unaufgeklärten Irrtum. Die Erwähnungen des Hans Kiener zusammengestellt bei Th. von Liebenau, a. a. O. p. 22, Note 2. Dieser Notiz steht folgendes entgegen: 1. Es findet sich keine technische oder stilistische Stütze für spätere Vollendung von Schrift oder Bildern. Alles spricht vielmehr für die rasche Entstehung in einem Zuge. 2. Eine Kopie aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts auf der Zürcher Stadtbibliothek (die Stelle abgedruckt in Studers Justinger-Ausgabe, Einleitung p. 1, Note) versichert, dass Diebold Schilling im Jahre 1484 „dryg Chroniken und gross Bücher in Berment geschrieben ..... darin me denn 600 köstlicher Figuren stand", dem Rate überreicht habe; „dann er ouch die alle mit syner eignen Hand ..... geschriben und gemacht hat." Diese Stelle besagt doch deutlich, dass

an jüngst Geschehenes heran, hier wie dort bieten sich die Ereignisse in authentischer Schilderung dar.

Prunkvoll ist die Ausstattung des 467 Blätter zählenden Bandes. Man sieht, Diebold Schilling schätzte im dritten Teile die Krone seines Werkes. Eine Reihe feiner Initialen, die aufwändige Dekoration der ersten Textseite und eine Anzahl heraldischer Kompositionen verleihen dem Werke den Stempel eines gewissen Luxus. Das erste Textblatt[1], nicht von Schillings Hand geschrieben, ist von einer mässig breiten Bordüre umrahmt. Diese besteht aus üppigem, in rot und grün wechselndem Ranken- und Blattwerk, dieses wieder ist aufs zierlichste durchsetzt mit Wappen, die an den Ranken hängen, mit bunten Blumen und Früchten, kleinen Figürchen und nackten Genien, die den grünen Blumenkelchen entwachsen. In zartester Ausführung vom weichen Pergamentgrund abgehoben und in den Lichtern mit Gold und Silber gehöht, verbindet diese reizvolle Umrahmung pikante Schönfärbigkeit mit entzückender Zeichnung. Der nämlichen Künstlerhand, welche diese Zierden geschaffen, entstammen die feinen, mit Deckfarben gemalten Initialen. Einige zeigen im mittleren Felde ein in feinem Silberton gemaltes Miniaturbildchen. Buchstaben und Umrahmungen sind in zart gebrochenen Tönen zu vornehmen Farbeneffekten zusammengestimmt. Eine dieser Initialen findet sich auf der ersten Textseite innerhalb der soeben beschriebenen Randverzierung. Blaue Umrahmung, goldiges Feld, mattroter Buchstabe J, zu dessen Seiten in blumigem Grunde sich eine figürliche Komposition ausdehnt. Im Hintergrunde derselben die Pannerträger der Überwinder Karls des Kühnen, vorn der Herzog und ihm gegenüber eine Dame. Auf der Initiale D (fol. 5) sprengt im Mittelfelde ein Berner Venner auf grauem Pferd in duftige Landschaft hinein; die Zwickel in den Ecken sind mit drolligen Bären in Medaillons ausgefüllt. An anderer Stelle (D, fol. 199) kniet ein geharnischter Berner Venner in hübscher Flusslandschaft vor der in Wolken erscheinenden Madonna, oder es stehen der Berner und Freiburger Pannerträger beisammen (D, fol. 298[b]). Drei weitere Proben (U, fol. 67, D 170[b], U 341) entbehren des figürlichen Mittelfeldes, nicht aber des Reizes einer silbertönigen, feinen Färbung, die

---

das dreibändige Werk in Schrift und Bildern zur Zeit der Übergabe fertig war. Dass Schilling die Chronik eigenhändig schrieb, wird durch Schriftvergleichung bestätigt. 3. Ein Hans Kiener ist zu jener Zeit in Bern nicht nachweisbar. Gefl. Mitteilung von Herrn Staatsarchivar H. Türler in Bern. 4. Vielleicht bezieht sich jene Notiz überhaupt nicht auf die drei Bände der amtlichen Chronik, sondern auf eine (private) Fortsetzung des Textes, wie man namentlich aus dem Wortlaut bei Haller, Bibliographie der Schweizergeschichte IV, 617 schliessen möchte. Die ursprüngliche Herkunft der Notiz ist zudem dunkel.

[1] Samt Initiale reproduziert bei E. von Rodt, Kunstgeschichtliche Denkmäler der Schweiz. II. Serie, Bl. 24.

aus Mattgold, hell gebrochenem Violett, zartem Karminrot, Smaragdgrün und Blau zusammengestimmt ist. Auch eine prächtige Kopfleiste (fol. 5) will beachtet sein: auf weissem Grunde grünes Rankenwerk, von nickenden blauen Blumen und einer lustigen Hirschjagd durchsetzt. — All diese Zierden sind nicht von der Hand des Meisters der historischen Illustrationen.

Letzterer hat sein Werk mit einer Reihe ganzseitiger Kompositionen begonnen, die wieder gleich den kriegsbereiten Bären im Spiezer Schilling wie ein Prolog zu vaterländischem Schauspiele anmuten. Da vorerst (fol. 1^b) das Berner Wappen, dann St. Vincentius (2), drauf drei Bären als Venner, Trommler und Pfeifer (2^b), endlich (4^b) eine Versammlung von Pannerträgern der eidgenössischen Orte und Zugewandten; in der Mitte stösst einer kräftig ins Harschhorn, Trommler, Pfeifer und Dudelsackbläser — die altschweizerische Heermusik — flankieren die Gruppe. Dem Schöpfer der Chronik ist ein besonders anziehendes Bild (4) gewidmet. Diebold Schilling sitzt in langem rotem Gewande und rotem Käppchen, die Feder in der Hand, am Pulte, wo ein grosses Buch vor ihm liegt, und wendet sich nach einem blau gekleideten Manne um, der unter dem Arm zwei Bände herbeiträgt. Durch ein dreiteiliges Fenster sieht man in hübsche Seelandschaft hinaus. Rechts unten ist Schillings Wappen — in weissem Felde ein schwarzer Greif — angebracht.

In der Technik schliessen sich die 277 historischen Illustrationen an den ersten und zweiten Band der amtlichen Chronik an. Auch hier eine aufs allernotwendigste beschränkte, bräunliche, ausserordentlich fein durchgeführte Contourzeichnung, das Übrige wird dem Pinsel überlassen, der nicht nur glatte Lokaltöne angiebt, sondern in strichelndem Auftrag die Modellierung besorgt, die Gewänder detailliert, die Gründe belebt. Doch arbeitet der Künstler rascher, handfertiger, als der Illuminator des ersten und zweiten Bandes. Gänzlich preisgegeben ist jenes kindische Aufstricheln von Gold und Silber, während im übrigen die helle, kalte, unharmonische Färbung bleibt.

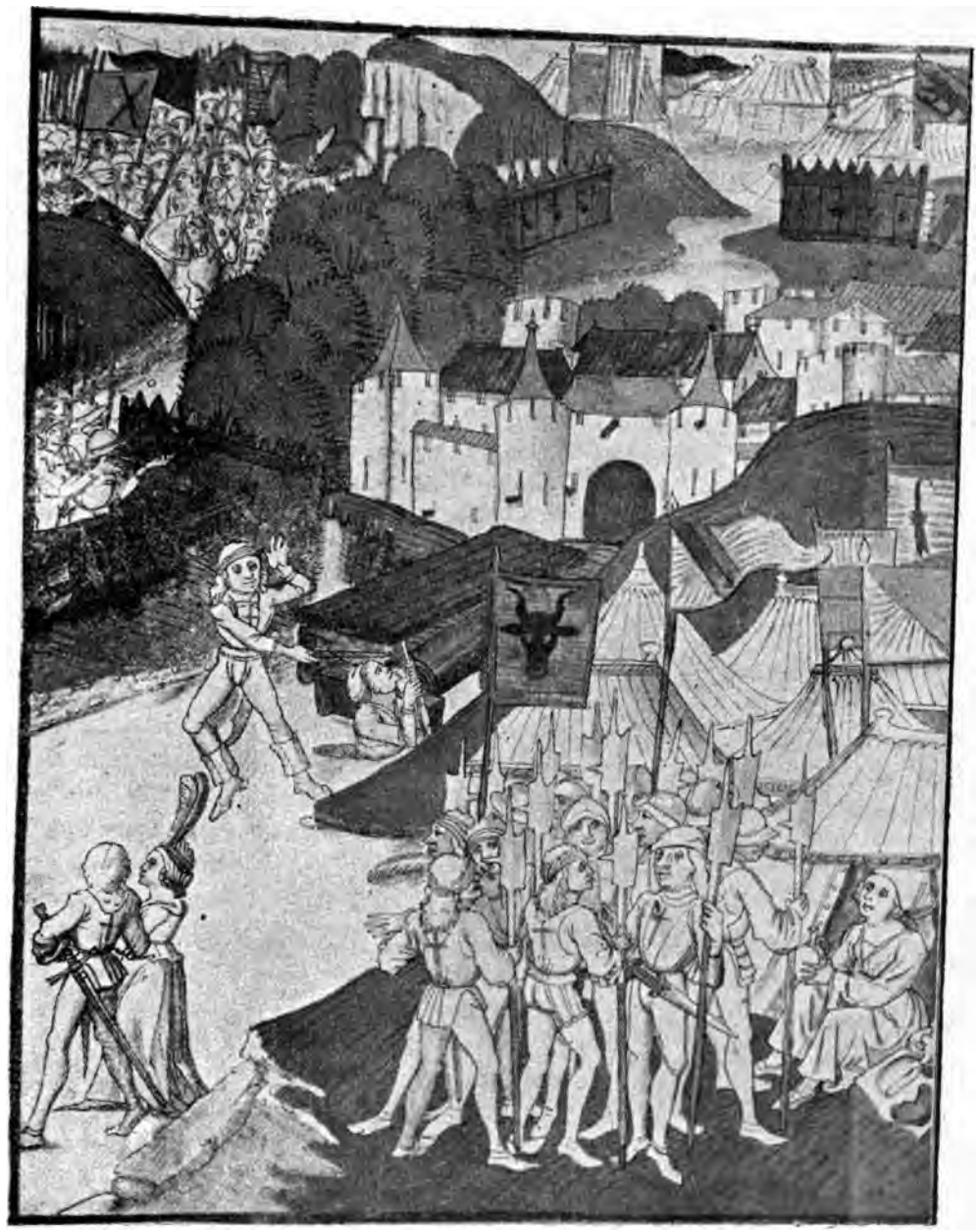
Auch in diesem Schlusswerke der bernischen Chronikillustration wird der Landschaft wenig Beachtung geschenkt. Die Augenpunkte sind hoch gewählt, und mit dem Spiezer Schilling teilen diese Darstellungen den Vorzug, dass die Figuren sich mit ihrer Umgebung straffer und natürlicher verbinden, als in den früheren Chroniken. Doch zur Wiedergabe der landschaftlichen Einzelformen muss ein geringer Vorrat wenn nicht stilisierter, so doch schematisch wiederholter Motive überall ausreichen. Stets sind die welligen Hügelzüge mit dunkelgrüner Strichelung belebt, schematisch die Bäume als flache eirunde Scheiben behandelt, in denen mit dem Pinsel einiges Geäst angedeutet ist, während kurze radiale Strichlein den äusseren Umriss begleiten. Die denkbar einfachsten Mittel — feine Umrisse und leichte rötliche Tönung — genügen zur Zeichnung der Architekturen. Um so mehr erfreuen die gelegentlich

auftretenden reicheren Landschaftsformen: Seegegenden mit fernen blauen Bergzügen, ein prächtiger, effektvoll von hellem Grünblau bis zum reinen Kobalt durchmodellierter Hochgebirgszug (153b), der schon jene klüftigen Formen zeigt, die das landschaftliche Auge des 16. Jahrhunderts zu sehen pflegte. Mit Freuden nehmen wir auch die Wiedergabe kleinerer Vorgänge in der Landschaft wahr: da ein Hase (21b), ein aus dem Wasser aufstehender Zug Enten (177), eine Eidechse und ein Eichhörnchen (34), eine Kröte, ein jagender Hund (264). Beleuchtungsprobleme, wie etwa die Andeutung von Tageszeiten, werden noch immer nicht versucht. Scenen, die vom Texte

17. Festmahl Friedrichs III. bei Karl dem Kühnen. (Berner Schilling III, 85b.)

direkt in die Nacht verlegt werden, gehen bei gewohnter Helle unter lichtblauem Tageshimmel vor (33, 328).

Auf der Zeichnung der Figuren und der freien Auffassung der Scenen beruht vor allem die künstlerische Bedeutung des Bandes. In den noch etwas typischen Köpfen hat der Künstler mit den allereinfachsten Darstellungsmitteln mühelos den Ausdruck momentaner Stimmung erreicht. Ein Geberdenspiel von sanguinischer Lebhaftigkeit, und doch frei von Übertreibung, unterstützt in feiner Weise das psychische Leben der Gesichter. Welch ein anderer Menschenschlag als im Spiezer Schilling! Dort hohlwangige, herbe, hier bewegliche, animierte Typen mit rundlichen Gesichtern und mutwilligem Blick. Betrachten wir etwa das figurenreiche Festmahl, das Karl der Kühne 1474 dem deutschen Kaiser Friedrich III. giebt (fol. 85^b, Fig. 17 auf vorstehender Seite). Welch ein Leben im niedrigen, dürftig einfachen Raume! Diener walten eifrig ihrer Pflicht als Aufwärter und Schenken, ein hässlicher, doch geckisch geputzter Aufseher überwacht mit strenger Miene ihr Thun. Die Gesellschaft ist schon recht animiert. Die Bischöfe zur Linken des würdigen Kaisers disputieren über hohe Politik. Und wie fein ist die Konversation unten am vordersten Tische geschildert! Der das Wort führt, wendet uns voll den Rücken. Er muss etwas Unerhörtes zu erzählen wissen, denn gespannt horchen seine Nachbaren zur Rechten zu. Etwas kritisch nehmens die Gegenübersitzenden auf. Der sein Brod anschneiden will, hält inne und fasst den Erzähler prüfend ins Auge. „Glaube das wer will", meint jener andere, der den Becher zum Munde führt, und erhält dabei einen zustimmenden Blick vom Nachbar, der eben einen mundgerechten Bissen ans Messer gesteckt hat. Solche Proben feiner Charakteristik finden wir oft. Genannt sei nur noch die Scene, wo die eidgenössischen Gesandten zu ihrer tiefen Demütigung ungewöhnlich lange vor dem Burgunderherzog knien müssen, während ein blasierter geckischer Page sie mit verschränkten Armen und halbgeschlossenen Augen hochmütig von oben herab fixiert (93^b). Auch in genrehaften Episoden, die der Zeichner zahlreich anbringt, hat sich eine scharfe Beobachtung charakteristischer Erscheinungen bewährt. Köstlich wahr ist ein blinder Musikant (179), der die Hand auf einen ihn führenden Knaben legt; mit rücksichtsloser Offenheit sind auch die Wege derber Darstellungen betreten, und ein Stoffgebiet, das in den früheren Chroniken sich nur schüchtern hervorgewagt, tritt reichlicher auf: die ungescheute Wiedergabe der lockeren Begleiterinnen im Lager und auf Zügen. Mit der Bulge, einer grossen runden Feldflasche ausgerüstet, sorgen die üppigen, hochgeschürzten Dirnen, denen der malitiöse Künstler nicht selten die Nase gerötet hat, für guten Trunk und nehmen Zärtlichkeiten nicht übel. Sie begleiten die Kriegszüge, wie jene bittere alte Vettel mit dem helläugigen jungen Dirnlein (373^b, Fig. 16) — zwei erstaunlich realistische Gestalten —, aber erst im Lager entfalten sie



18. Belagerung von Héricourt (Berner Schilling III. 141[b].)

so recht ihre Tugenden. Da kauert die eine zu Häupten eines Schlafenden, dem sie die nackten Arme schützend um den Hals gelegt, und wendet den Kopf schimpfend nach einer allzu lauten Gruppe von Bewaffneten um (28); dort herzt einer etwas ungestüm die dicke Marketenderin, welche im Grase sitzend die bauchige Flasche zwischen die Beine klemmt, oder ein Pfeifer hat sich von hinten herangeschlichen und betastet eine üppige Brust (223b). Was weiter noch im halbgeöffneten Zelte oder im Grünen passiert, entzieht sich der Beschreibung (219, 219b, 220b u. a.). Und wieder so dürfen die Einzelheiten eines Bildes nicht füglich angedeutet werden, das vom Kapitel handelt, wie nach der Murtenschlacht im Lager des Herzogs viel fahrender und gemeiner Frauen gefunden und von den tapferen Siegern mit grosser Fachkenntnis eingehend gewürdigt werden (384b).

Kunstgeschichtlich sind diese Erscheinungen nicht bedeutungslos. Sollte ja gerade in der Schweizer Kunst die genrehafte Darstellung von Kriegern und Soldatendirnen binnen kurzem eine Rolle spielen. Die bernische Chronikillustration des 15. Jahrhunderts giebt die ersten Proben solcher Gegenstände, wie sie Niklaus Manuel und Urs Graf zu selbständiger Darstellung mit Vorliebe aufgriffen.

Gegen den Schluss des Bandes wird der Illustrator sichtlich müde. Züge und Botensendungen gab es dort allzuhäufig darzustellen. Für solche Scenen hat der Künstler hie und da die nämlichen Kompositionen wiederholt. So sind Botensendungen mehrfach[1] in zweiteiliger Anordnung so gegeben, dass auf der einen Seite die Abordnung im Freien unterwegs, auf der anderen aber die Ausrichtung der Botschaft in einem Gemache dargestellt ist. Bei Gerichtsverhandlungen und Tagsatzungen (107, 119 u. v. a.) in geschlossenem Raume oder im Freien sind die Bänke der Beratenden gewöhnlich im Dreieck zusammengestellt.

Ein Zeugnis unversieglicher Gestaltungskraft dagegen hat der Künstler in den Kriegsbildern hinterlassen. Bei bewaffneten Zügen pflegen Spitze und Schluss von Spiessträgern, die Fahnenhut von Hellebardieren gebildet zu werden. Jener „Wegsicherungsdienst", den wir aus den ersten zwei Bänden kennen, ist auch hier zu beobachten (z. B. 176b). Im Einzelnen wahrte sich der Künstler volle Freiheit und wechselt stets die Anordnung: bald geht der Zug bildeinwärts in die Landschaft, bald im Vordergrunde vorüber, bald um einen Hügel herum, so dass Waffen und Fahnen einen Teil des Heeres andeuten[2]. Ebenso frei und immer neu sind die Belagerungsbilder gestaltet. Als Probe sei die Beschiessung von Héricourt herausgegriffen (141b, Fig. 18). In lebhafter Unterhaltung steht eine Gruppe von Eidgenossen — sie sind

[1] So fol. 68, 166b, 237b, 409.

[2] Z. B. 138b, 139, 298 u. a.

stets mit einem aufgemalten roten Kreuzchen bezeichnet[1] — im Vordergrunde. Einer macht sich mit der drallen Marketenderin zu schaffen, die im Grünen hockend ihm die Bulge reicht und neben sich auf weissem Tüchlein einen Imbiss ausgebreitet hat. Arm in Arm mit einer munteren Gefährtin geht links ein mit gewaltigem Zweihänder bewaffneter Krieger spazieren. Bildeinwärts sehen wir die interessante Bedienung von Geschützen hinter hölzernen Deckungen („manteaux") und links oben zieht das feindliche Heer heran. Die Freiheit der Darstellung steigert sich bei Plünderung, Gefecht und Feldschlacht oft bis zum rücksichtslos Brutalen. Die Greuelthaten der feindlichen Scharen im Sundgau (130), wo Kinder aufgespiesst, Frauen mit Fusstritten misshandelt, Hostien auf die Erde geschüttet werden, seien als Probe genannt. In den Schlachtbildern, wo schwierige Verkürzungen oft meisterhaft gezeichnet sind (vgl. 54[b], 108, 208 u. a.), führt der Künstler die grimmigsten Kampfmotive vor Augen. Wie toll geht es im Kampf vor Sitten zu, wo vor den siegreichen Wallisern, Saanenthalern und Bernern die feindlichen Reiter in sprühendem Feuer eine jähe Felswand hinuntersetzen (277).

Den drei Hauptschlachten der Burgunderkriege widmete der Zeichner wie billig eine ganze Reihe von Bildern. Dem Sieg zu Grandson geht das Scharmützel zu Vaumarcus voraus. Dann treffen wir die Truppen von Bern, Schwyz und Freiburg, wie sie vor der Schlacht ihr Gebet verrichten, während von hinten die feindliche Reiterei heransprengt (320[b]). Schon kämpfend erhalten die drei Fähnlein im nächsten Bilde den Zuzug der Eidgenossen (322[b]). Darauf wird die Flucht des Burgunderheeres und der von Harschhornklang begleitete Abzug der Eidgenossen (323[b]), und zum Schlusse die Plünderung des herzoglichen Lagers geschildert (225[b]). — Auch die Schlacht bei Murten ist in mehrere Darstellungen zerlegt, die mit der synchronistisch zusammenfassenden Komposition, wie wir sie im „Zürcher Schilling" getroffen haben, nicht zusammenhängen. Ein erstes Vollbild[2] zeigt links oben den Anmarsch der Eidgenossen, davor die Episode am Grunhag, wo feindliche Geschützmeister erstochen werden, tiefer die offene Feldschlacht und die Flucht der Reiterei. Es folgt (378) in einem zweiten Vollbilde Flucht und Untergang der in den See gesprengten Feinde, dann das Herabstechen von den Bäumen und die Weiber, die ihre Scham zeigen müssen, endlich die sehr interessante Scene der Begrabung der Leichen auf dem Schlachtfelde. — Etwas wirr ist die Komposition der Schlacht bei Nancy (419[b]). Oben brechen die Eidgenossen aus einem Hohlwege hervor, das Burgunderheer ist schon im Weichen. Im

[1] Es ist beachtenswert, dass das rote Kreuzchen, das im alten Zürichkriege speziell anti-schweizerisches Abzeichen war, hier gleichwertig neben dem weissen Kreuze, dem alten schweizerischen Parteizeichen, vorkommt.

[2] Farbig reproduziert im 72. Neujahrsblatt der Feuerwerkergesellschaft in Zürich, 1877. In Holzschnitt bei Ochsenbein, die Schlacht bei Murten.

Mittelgrunde die feindliche Wagenburg, aus welcher vorn die Burgunder verjagt werden. Sehr beachtenswert ist die vom Texte in keiner Weise vorgeschriebene, an den Ton historischer Volkslieder gemahnende Einführung eines Bären, der einen Feind anfällt. Als Nachspiel folgt (421) der Einzug der Sieger in Lager und Wagenburg.

Bei dem künstlerischen Wert dieser Illustrationen dürfen wir die Frage nach ihrem Urheber nicht ausser acht lassen. Leider können wir mehr als eine unsichere Vermutung nicht beibringen. Eine gewisse Verwandtschaft mit den Bildern des Spiezer Schilling wurde schon früher konstatiert[1]. Und in der That: die Freiheit der Auffassung, die wilde Leidenschaft der Schlachtbilder, das derbe Volk der Weiber und ungenierten Kriegsleute, die Struktur der Landschaft drängen sich als gemeinsame Züge auf. Und wer auf die Eigenheiten der künstlerischen Handschrift achtet, wird in der Zeichnung des Auges, des Mundes, der Architekturen, der Pferde überraschende Gleichartigkeiten bemerken[2]. Doch wollen auch die Verschiedenheiten nicht übersehen sein, die sich nicht nur in der geistigen Auffassung und im Typus der Figuren zeigen, sondern auch in Einzelheiten, wie etwa im Baumschlage. Und so bleibt die

19. Aus dem Berner Schilling III, 174 u. 260[b].

[1] Rahn, Geschichte der bildenden Künste 712; Th. von Liebenau, Schillings Chronik von 1424–68, p. 20, Note 2.

[2] Genau übereinstimmend sind die Augen gezeichnet. In einen vollen Kreis, über welchem sich die Braue als einfache Bogenlinie wölbt, wird das obere Lid, die Iris und der punktförmige Augapfel eingezeichnet. Vgl. unsere Illustrationen Fig. 17 mit 15. Ebenso auffallend ist die ganz übereinstimmende Zeichnung des Auges in Profilstellung. Dazu kommt die Art, wie der Mund mit zwei nahezu parallelen Linien gezeichnet ist, unter welchen ein aufwärts gebogenes Häkchen die Grenze der Unterlippe bezeichnet; die Zeichnung der Hände ferner mit ihrem rundlichen, vollen Rücken und der übertrieben starken Daumenwurzel, dazu eine überraschende Übereinstimmung in der Zeichnung des Pferdes (vgl. etwa Spiezer Schilling 16[b] mit Berner Schilling III 413!), speziell die Auslösung des Halses aus der Brust und die genau gleiche Art, wie die Vorderbeine gehoben sind. Ebenso eigentümlich ist die Übereinstimmung in einer merkwürdigen und sonst in jener Zeit kaum anzu-

Identität des Zeichners doch höchst fraglich. Wird sie angenommen, so müsste jene für das Spiezer Manuskript ausgesprochene Vermutung auch für den dritten Band der amtlichen Chronik gelten: Diebold Schilling selbst hätte sie illustriert!

DIE ÜBRIGEN ILLUSTRIERTEN CHRONIKEN DES 15. JAHRHUNDERTS.

Ausser der Berner Gruppe sind im 15. Jahrhundert nur wenige und unbedeutende Bilderchroniken entstanden.

Die wichtigste ist **Gerold Edlibachs Zürcher Chronik.** Edlibach[1] (geb. 1454, gest. 1530), der in Zürich mehrere Staatsämter bekleidete, begann seine Chronik im Jahre 1485. Die Darstellung des alten Zürichkrieges bildet den Hauptbestandteil des bescheidenen, auf der Zürcher Stadtbibliothek aufbewahrten Kleinfolio-Bandes (Ms. A 75). Mehrere Bilder sind mit den Daten 1485 und 1486 versehen[2]. Zweifellos hat Edlibach Schrift und Illustration seiner Chronik selbst besorgt, wie er sich auch sonst als Kunstdilettant bethätigt hat in einer 1474 mit eigener Hand illustrierten Legende des heiligen Georg, ferner in einer mit farbigen Bildern gezierten, 1498 vollendeten Passion (beide Manuskripte auf der Stadtbibliothek Zürich) und einem Wappenbuche (heute in der fürstlichen Bibliothek zu Donaueschingen), dessen Hauptwert in den beigefügten Abbildungen zürcherischer Burgen besteht[3]. Die

treffenden Gliederung der Architekturen, namentlich kirchlicher Bauten, mittelst rundbogigen Blendarkaden, die fast wie Kanellierungen aussehen. — Doch sind, wie oben gesagt, die Verschiedenheiten, namentlich in der Darstellung der Bäume und im Typus der Figuren derart, dass ich die Identität des Zeichners für die beiden Bände doch nicht behaupten möchte.

[1] Biographische Notizen sind der Edition der Chronik, Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich, Bd. IV, p. VII ff. vorangestellt. Vgl. ferner das alte Zürich, 2. Aufl. I. N. 159; G. von Wyss, Allgemeine Deutsche Biographie V, 646. — Sehr treue farbige Reproduktion eines Bildes (Angriff auf Rapperswil) im Neujahrsblatt des historischen Vereins St. Gallen, 1892. Flau und charakterlos sind dagegen die Reproduktionen in der Textausgabe. Wer ein vollständiges Verzeichnis der Illustrationen sucht, wie ein solches auch für andere Chroniken wünschbar wäre, sei auf die soeben citierte Textausgabe verwiesen.

[2] p. 28 und 42: 1485, p. 174 und 309: 1486. Auf die dargestellten Ereignisse, nicht auf die Entstehungszeit der Chronik, beziehen sich die Daten 1468 (p. 241) und 1476 (p. 329), u. a. Die 1506 datierte Abbildung der unter Gerold Edlibach als Vogt zu Greifensee erbauten Kapelle (p. 95) ist spätere Zuthat von Edlibachs Hand und in etwas veränderter Technik gemalt.

[3] Vgl. Barak, die Handschriftensammlung in der Hofbibliothek zu Donaueschingen p. 94, Nr. 98. G. Meyer von Knonau, Anzeiger für schweizerische Altertumskunde 1870,

Bilder der Chronik sind kunstlose Äusserungen einer naiven Dilettantenhand. Alle sind in kleinerem Format gehalten und von einfachen, schwarzen Randlinien umschlossen. Mit wenigen Figuren in einfacher Umgebung sind die

20. Figurenproben aus Edlibach.

Vorgänge schlicht und anspruchslos verdeutlicht. Nebendingen ist kaum Beachtung geschenkt. Nur äusserst selten treffen wir deshalb in dieser Chronik jenen Drang zu genrehaft breiter Ausführung der Scenen. Alle Hülfsmittel zur Verdeutlichung des Textes sind herangezogen. Wir finden das uns

p. 202. Die Abbildungen von Schlössern sind reproduziert bei Zeller-Werdmüller, Mittelalterliche Burganlagen der Ostschweiz, und Zürcher Burgen (Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich, 1893–95. Farbige Kopien in den Zeichnungsbüchern der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich, VI, 145. — Es sei hier noch angeführt, dass auf den letzten zwei Blättern sich verschiedene Federzeichnungen finden, darunter ein Gastmahl mit Spruchbändern und der Überschrift „1476 per Brunner de Zofingen“ (Barak).

wohlbekannte Grössenverhältnis zwischen den Figuren und der Landschaft; nicht selten sind die Figuren eines und desselben Bildes sogar in verschiedenen Grössen gezeichnet, wo die Deutlichkeit der Erzählung dadurch gewann; oft müssen erklärende Beischriften dieselbe noch erhöhen. Ruhige, einfache Scenen gelingen am besten, zur Darstellung bewegterer Hergänge fehlt die Kraft, perspektivische Probleme und Verkürzungen misslingen gänzlich. Ganz komisch ist ein von hinten gezeichneter Reiter auf bäumendem Pferde geraten (381). Den Figuren (vgl. die in Fig. 20 zusammengestellten Proben) ist ein mildes Wesen eigen, ihre Bewegungen entbehren der rechten Kraft und Entschiedenheit, und wechseln zwischen linkischem Ungeschick und weicher Zierlichkeit. Alte Männer sind durch weisses Haar und weissen Bart charakterisiert, überhaupt findet man bärtige Figuren häufig. In den knochigen Gesichtern fällt die hohe, spitze Stirne besonders auf. Die Gewänder fallen in langen, schweren Falten. Die einfachen Landschaftsformen sind von konventioneller Stilisierung ziemlich frei. Felsen, Bäume, Wasser, Himmel sind unabhängig vom Zwange der alten symbolisierenden Abkürzungen wiedergegeben, aber der Blick für Individuelles in der Landschaft ist doch noch nicht entwickelt. Die Tannen sind wedelartige, stets gleich behandelte Gebilde, daneben giebt es fein belaubte, dünne Bäumchen. Der Boden ist zumeist mit Grasbüscheln belebt, und an Flussufern wächst eine charakteristische Sumpfpflanze (Rohrkolben, Typha). Am meisten fesselt die Wiedergabe der Architekturen, wo der Zeichner sich sichtlich der naturtreuen Darstellung der ihm bekannten Örtlichkeiten beflissen hat.

Die Vortragsweise gemahnt stark an ältere Bildermanuskripte, speziell an kolorierte Federzeichnungen des 14. Jahrhunderts, wie etwa Kaiser Heinrichs Romfahrt. Die Umrisse sind mit bräunlicher Tinte dick und herzhaft gezogen, jegliche Schraffierung fehlt[1], während doch schon Tschachtlan 1470 dieselbe fleissig geübt hatte. Die Modellierung ist hier nur mit der Farbe bewirkt. — Kräftiges Blutrot oder Zinnoberrot ist die einzige in ungebrochener Kraft verwendete Farbe. Die übrigen Töne sind: ein stumpf gebrochenes, ins Lila spielendes Fleischrot, ein helles, warmes Gelbgrün, dann Graublau, Okergelb und mehrere bräunliche Töne. Weiss ist reichlich aus dem Papiergrunde ausgespart. Die Lokaltöne werden bald glatt aufgetragen, bald unter Aussparung von weissen Lichtern nur in den Schattenpartien angegeben. Die farbige Gesamtwirkung ist sehr ansprechend, frisch und warm.

[1] Die Schraffierungen in unserer Fig. 20 wollen bloss die farbige Modellierung andeuten.

Eine österreichische Chronik, kopiert von Clemens Specker[1], Sakristan zu Königsfelden, wird auf der Berner Stadtbibliothek (Ms. A 45) aufbewahrt und ist deshalb kurz zu berühren, weil sie unter anderem auch zwei schweizergeschichtliche Bilder enthält: König Albrechts Ermordung bei Brugg (198) und die Schlacht bei Sempach (232). Der Kleinfolioband ist 1479[2] auf Papier geschrieben, beginnt mit der Schöpfungsgeschichte und enthält ausser zahlreichen Wappen 35 Bilder in kolorierter Federzeichnung. Die Behandlung derselben ist roh: pechschwarze, unbeholfene Zeichnung und eine Skala stumpfer Töne (Krapprot, gebrochener Karmin, Gelbgrün, Graublau, Braungelb, Grauschwarz). Die Rüstungen waren mit Silber modelliert. Roh ist auch der Stil dieser Bilder. Die Kompositionen sind auf wenige Figuren eingeschränkt, eine eigentliche Handlung ist nicht erreicht, die primitive Zeichnung entbehrt aller feineren Züge. — Ein gewisses Interesse verdient dieses Manuskript deshalb, weil der Schreiber am Rande dem Illustrator Anweisungen zu den Bildern gab, was in illustrierten Handschriften übrigens öfters vorkommt[3]. So bei der Schlacht von Sempach „hie mach den stritt for Sempach vie der Edel fürst ist erschlagen hertzog Lüppold". Kunstgeschichtlich ist auch die noch nicht überwundene Stilisierung der landschaftlichen Motive zu beachten. Das Wasser ist bald (p. 8 z. B.) in spiralförmig gezogenen, regelmässigen Strudeln, bald realistischer behandelt. Die Bäume erscheinen als gestielte Bouquets mit grossen, schematisch geordneten Herzform- (138, 163) oder Eichenblättern (161), Gräser und Kräuter sind am Boden reihenweise regelmässig nebeneinander gestellt.

[1] Th. von Liebenau im Jahrbuch der k. k. heraldischen Gesellschaft Adler in Wien, 1884, XIV, p. 11 ff. — Die Darstellung der Sempacher Schlacht ist reproduziert bei Th. von Liebenau, Die Schlacht bei Sempach, Taf. IV; dazu die Beschreibung p. 412, Nr. 4. Dass diese äusserst primitive Darstellung die Nachbildung eines verlorenen Originales sei, ist höchst unwahrscheinlich.

[2] Eintrag auf p. 30 und 300 des Manuskriptes.

[3] Vgl. dazu zwei Engelberger Handschriften mit ähnlichen Vermerken, über welche P. Benedikt Gottwald im Anzeiger für schweizerische Altertumskunde 1884, p. 114, berichtet hat. Über solche Notizen siehe auch Kautzsch, Einleitende Erörterungen zu einer Geschichte der deutschen Handschriftenillustration im späteren Mittelalter. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte I, 3. Heft. Strassburg 1894, p. 63, mit weiteren Litteraturangaben.)

DIE ERSTEN SCHWEIZERGESCHICHTLICHEN ILLUSTRATIONEN IN HOLZSCHNITT UND KUPFERSTICH.

Kurz darf an erster Stelle das in zahlreichen Auflagen gedruckte Büchlein von der Wallfahrt zu Einsiedeln mit den Darstellungen der **Legende von St. Meinrad** berührt werden, denn wir können hier auf mehrere bibliographische Arbeiten verweisen[1]. Es genüge deshalb die kurze Hervorhebung der für die gegenwärtige Schrift in Betracht kommenden Drucke. — Kein zweites litterarisches Erzeugnis der Schweiz kann, wie treffend bemerkt worden ist, in derart zusammenhängender Entwicklungsreihe bis in neueste Zeit bibliographisch verfolgt werden.

Die erste Ausgabe, eines der seltenen sog. Blockbücher, ist bis jetzt nur in zwei Exemplaren bekannt[2]. In einfachster Weise sind die Scenen vorgetragen und mit stumpfen Tönen koloriert. Noch ist über den Druckort nichts bekannt, doch wird man kaum irre gehen, wenn man die Entstehung des Büchleins in unsere Gegend verlegt. Zur Datierung hat man mit Recht geltend gemacht, dass die grosse Engelweihe von 1466 den Anlass zur Veröffentlichung geboten haben möchte, wie denn auf jene Gelegenheit auch zwei Kupferstiche des oberdeutschen Meisters E. S. — die grosse und die kleine Madonna von Einsiedeln — ausgegeben und wohl auch das gegenwärtige Gnadenbild angeschafft wurde. — Im Jahre 1496 wurde zu Basel bei Michael Furter unter Anleitung von Sebastian Brant, dem Verfasser des „Narrenschiffes", eine lateinische Ausgabe gedruckt[3] mit 21 Holzschnitten, von denen

---

[1] P. Gall Morell, Das Büchlein vom Anfang der Hofstatt zu den Einsiedeln und die Einsiedler Chroniken vom 14. bis 19. Jahrhundert. Geschichtsfreund XIII, 154 ff. — Gutenäcker, Die ältere Litteratur der Meinradslegende. Serapeum, Zeitschrift für Bibliothekswesen XX, 1859.

[2] Stiftsbibliothek Einsiedeln und Hof- und Staatsbibliothek in München. Beschrieben bei Falkenstein, Geschichte der Buchdruckerkunst, p. 40. — P. Gall Morell, a. a. O. Nr. 1 der Druckwerke, woselbst Titel und weitere Angaben. — Massmann, im Serapeum 1841, p. 308. — Dazu noch die Citate im Katalog der schweizerischen Landesausstellung 1883, Gruppe 38, alte Kunst, p. 123. — Das Blockbuch ist 1861 von P. Gall Morell in Facsimile herausgegeben worden. Auf diese Edition sei statt einer Beschreibung der einzelnen Bilder verwiesen.

[3] P. Gall Morell Nr. 4, Gutenäcker Nr. 2, Muther Nr. 488. In Facsimile publiziert bei J. A. Stargardt, Berlin 1890.

jedoch mehrere wiederholt sind; die Zahl der verwendeten Holzstöcke beträgt neunzehn. Wohl nicht lange darauf, jedenfalls aber vor 1507, druckte Michael Furter zwei verschiedene deutsche Ausgaben[1]; die Bilder, in der einen 36, in der anderen 39 an Zahl, wiederholen die Holzschnitte der lateinischen Ausgabe, 15 neue Stöcke aber sind hinzugekommen. Damit hatte die Zahl der Illustrationen für lange Zeit ihre Höhe erreicht.

Der Bilderkreis dieser erweiterten Ausgaben umfasst, in Kürze skizziert, die folgenden Darstellungen, die zum guten Teile unter Anlehnung an das Blockbuch entstanden sind. — St. Meinrad geht, den Stock in der Hand, durch eine bergige Landschaft. Dann beginnt die Geschichte des Heiligen. Sein Vater betet im Freien, rechts oben erscheint ein Engel mit einem Spruchbande, und heisst ihn, den Sohn Priester werden zu lassen. Der Knabe wird vom Vater und einem Begleiter einem Bischof überbracht, der mit einem Mönche vor der Kirche steht. St. Meinrad, als Schulmeister in ein Nachbarkloster verordnet, sitzt am Pulte; vor ihm drei Mönche als Schüler. St. Meinrad fährt in einem Boot über den See (nach Altendorf). Er bittet eine Witwe, die vor ihrem Hause steht, ob sie ihm Nahrung verschaffen wollte, wenn er sich in eine Einsiedelei zurückziehe; hinter dem Heiligen zwei klein wie Kinder gezeichnete Gefährten. Nach einem Jahre besucht er die Witwe zum zweitenmal. In seiner Einsiedelei wird er von einer Frau besucht, links vorn stehen seine zwei kinderhaft kleinen Mitbrüder in einem Bache, mit Fischen beschäftigt. Im folgenden Bilde steht St. Meinrad am Ufer eines Flusses (der Sihl), in welchem seine zwei Gefährten mit „rüschlin“ fischen. Dann sitzt der Heilige bei Tische; ihm gegenüber eine Frau und hinten stehen zwei Mönche; vorn am Boden sind über glühenden Kohlen zwei Fische zum Braten auf einen eisernen Rost gelegt. Drauf zieht der Heilige, von einem Gefährten gefolgt, weiter in den „finstern Wald“. Er baut dort seine Kapelle, neben ihm sieht man die zwei Raben, fortan seine ständigen Begleiter. Er wird von zwei Teufeln mit Keulen angefallen, doch stehen ihm die Raben bei. Dann ist St. Meinrad die Messe lesend dargestellt; hinter ihm ein Altardiener und zwei Beter. Der Heilige nimmt unter der Thüre seiner Zelle zwei Pilger, die verkappten Mörder, freundlich auf. Nachdem die Beiden in der Zelle bewirtet worden sind, stürzen sie auf St. Meinrad los; die Raben beissen sich in ihre Köpfe ein. Der Heilige liegt vor der Zelle ermordet am Boden; die geängstigten Mörder stecken zwei Kerzen auf, die von einem Engel angezündet werden. Die Mörder fliehen; sie gehen hinter einem Zimmermann, dem Gevatter Meinrads, der mit einem Gesellen im Freien arbeitet, vorbei, und dieser wird auf die Raben aufmerksam. Die beiden Zimmerleute folgen

[1] Gutenäcker Nr. 3 und 4; die eine Muther Nr. 473. Fehlt P. Gall Morell.

den Mördern und erblicken sie in einem Wirtshause. Drauf werden die Missethäter mit gebundenen Händen vor den Richter geführt. Sie werden nackt auf die Richtstätte geschleift. Dann gerädert und mitsamt dem Rade verbrannt. Die Asche wird von zwei Männern in fliessendes Wasser geschüttet. Der Leib des heiligen Meinrad wird auf einem Wagen nach Reichenau geführt. Zwei Männer kommen, die Bahre auf den Schultern tragend, dort an und werden vom Abte empfangen. Darauf eine Darstellung der zerfallenden Kapelle im finsteren Wald. Zwei Mönche sind am Neubau beschäftigt. Gott selber weiht denselben ein. Drei Mönche von Einsiedeln knien vor Papst, Kaiser und Kaiserin, welche die Engelweihe bestätigen. Zum Schluss eine Abbildung des Meinradbrunnens, „wie er zu Einsiedeln steht".

Die späteren Ausgaben haben diesen Darstellungskreis mit geringen Abweichungen in der Zahl und Anordnung der Bilder[1] wiederholt, und bis zum Ende des 16. Jahrhunderts konnte sich der höchst primitive Stil dieser Illustrationen in den Nachschnitten behaupten: die stilisierten Bäume, die zackige Erdrinde, die archaistische Bildung der Architekturen, die Kleinheit von Meinrads zwei Gefährten. Ziemlich genau ist eine der deutschen Ausgaben Michael Furters zunächst 1544 bei Johann Spiegel in Luzern[2] nachgeahmt worden, dann wieder 1567 bei Stephan Graff zu Freiburg i. B., 1577 wahrscheinlich zu Freiburg i. Ü., 1587 ebendort bei Abraham Gemperlin. Erst ein 1597 bei Adam Berg in München unter Leitung von Heinrich Stacker gedrucktes „Verzeichnis der Prälaten" bringt anderen Bilderschmuck, namentlich einen wertvollen Stich der Gnadenkapelle. Dagegen ist der alte Bilderkreis wieder benutzt in einer italienischen Edition, die 1605 bei Girolamo Bordoni und Pietro martire Locarni in Mailand gedruckt und mit recht unbedeutenden kleinen italienischen Holzschnitten, freien Umarbeitungen der gewohnten Darstellungen, geziert ist. Das Titelbild, eine nach Martin Martinis Kupferstich kopierte, sehr schwache Ansicht des Innern des „untern Münsters" mit der Gnadenkapelle, enthält die Bezeichnung ITCF, und das erste Bildchen im Texte die Chiffern ITC.

Selbständige Illustrationen hat eine ohne Jahresangabe zu Nürnberg bei Hans Mayr in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts erschienene Aus-

[1] Eine eingehende Sichtung der Holzschnitte aller Editionen in Bezug auf ihre Zahl, Anordnung und Herkunft (ob Neudruck alter Stöcke oder Nachschnitt derselben) wäre zu wünschen.

[2] F. J. Schiffmann, Zu den Anfängen des Buchdruckes und des Buchhandels in Luzern. Geschichtsfreund Bd. 44, p. 362 f. — P. Gall Morell Nr. 7, ebendort die folgenden Nr. 8, 9, 11, 13, 14.

gabe der Meinradslegende[1]. Die 27 Holzschnitte werden als sehr tüchtige Leistungen gerühmt.

Die ersten durch die Presse vervielfältigten Illustrationen zur politischen Geschichte der Eidgenossenschaft sind unter dem frischen Eindrucke bedeutsamer kriegerischer Ereignisse entstanden. Es sind Darstellungen aus dem Schwabenkriege. Ihnen reiht sich mit Etterlins Werk die erste allgemeineidgenössische Chronik an.

Die Reihe eröffnet ein sehr bedeutendes Einzelblatt, ein grosser **Holzschnitt der Schlacht bei Dornach.** Diese erste Probe der schweizerischen Holzschneidekunst grösseren Stiles, ein von mehreren Holzstöcken gedrucktes Blatt von 0,86 m Breite und 0,41 m Höhe, nimmt nicht nur in der schweizerischen Kunstgeschichte eine beachtenswerte Stelle ein, sondern hat auch für die politische Geschichte geradezu Quellenwert. Das ausserordentlich seltene Blatt — es sind mir nur drei Exemplare[2] bekannt — bietet in seiner Komposition eine charakteristische Probe des synchronistischen Episodenstils. Die einzelnen Vorgänge der Schlacht sind auf diejenigen Stellen des grossen landschaftlichen Planes verteilt, wo sie wirklich vorfielen. Durchwandern wir in richtiger Ordnung den Plan, so folgen wir auch zeitlich dem Lauf der Ereignisse.

Mit der Beschreibung der Landschaft ist demnach zu beginnen. Der Augenpunkt ist hoch gewählt, so dass die figurenreiche Komposition sich auf dem einfachen Plane anschaulich entwickeln kann. Die Gegend des Schlachtfeldes ist topographisch richtig, wenn auch stark zusammengedrängt wiedergegeben. Den Vordergrund bildet die Birs. Eine Brücke, die in der Mitte

[1] Gutenäcker Nr. 6, P. Gall Morell Nr. 2 (hier um 1480 datiert). Fehlt Muther. — Es giebt eine neue Ausgabe in Facsimiledruck, die ich leider nicht zu Gesicht bekommen konnte.

[2] Exemplare. 1) im germanischen Museum in Nürnberg, mit beigedrucktem Schlachtlied und Bezeichnung „Zu Basel by Görg Erne". Das Lied abgedruckt in den Schriften des Vereins für Geschichte des Bodensees und seiner Umgebung. III, 1872. Das Blatt ist koloriert. — Von Georg Erne (Drucker oder bloss Verleger?) ist weiter nichts bekannt.

2) Basel, Universitätsbibliothek, unkoloriert.

3) Zürich, Stadtbibliothek, eingeklebt in Ms. F. 17 („Wickiana"), leider stark beschnitten, so dass rechts ca. $^1/_3$, links ca. $^1/_4$ fehlt. Unkoloriert.

Reproduktionen: 1) In Originalgrösse im Neujahrsblatt für Basels Jugend, 1865. 2) Stark verkleinert: Schriften des Bodensee-Vereins III. 1872. 3) Ein Teil des Blattes (rechts oben, mit Darstellung der Burg Dorneck) bei Rahn, Die mittelalterlichen Kunstdenkmäler des Kantons Solothurn, p. 47. Auf diese Reproduktionen muss ich den Leser für die folgenden Ausführungen angelegentlichst verweisen.

darüber führte, ist halb abgebrochen. Zwei Zuflüsse, der eine längs des linken Bildrandes, der andere etwas rechts von der Mitte, schlängeln sich zur Birs hinunter. Die Seiten, die oberen Teile und ein Strich links von der Mitte des Blattes sind mit Eichenwald bewachsen. Links im Mittelgrunde das von einem Flechthag umgebene Dorf Arlesheim, rechts wird im Walde eine Kirche — das Siechenhaus von St. Jakob — sichtbar. Oben ist die waldige Höhe durch die Burgen Reichenstein (in deutschen Buchstaben bezeichnet „Rychenstein"), Birseck („Byrsegk") und Dorneck („DORNECK" mit Datum 1499) gekrönt. Zwischen den letzteren Burgen erhebt sich die gegen Dorneck jäh abfallende Schartenfluh [1].

Auf diesem Plane ist die Schlachtkomposition in drei Hauptgruppen angeordnet. Die erste spielt sich über der Mitte des Blattes ab. Vor dem Schlosse Dornach beginnt die Erzählung: Bewaffnete verlassen einzeln oder zu zweien in eiligem Laufe die Burg, unter einem Baum steht eine Schildwache. Es sind Boten der Besatzung, die um schnellen Entsatz bittet [2]. Kampfbereit steht dieselbe auf den Zinnen der Burg; Einer deutet mit dem Arme nach der Schartenfluh hinüber, auf welcher eine eidgenössische Abteilung erscheint, um das feindliche Lager zu überschauen. In dieser Rekognoszierungstruppe fällt ein Mann auf, der ein grosses Stangenkreuz emporhält, was zweifellos mit Anshelms Bericht, die Eidgenossen hätten der Besatzung mit „schowhueten" Zeichen gegeben, in Beziehung zu bringen ist [3]. Unterhalb dieser Gruppe brechen die Fähnlein von Solothurn, Bern und Zürich aus dem Walde hervor und stossen auf das feindliche Geschützlager. Dort entspinnt sich ein mörderisches Hauen und Stechen zwischen den mit aufgenähten Kreuzchen bezeichneten Eidgenossen und den durch Schrägkreuzen markierten Feinden. Das wuchtige Einbrechen der Eidgenossen ist prächtig gegeben; einen heissen Strauss giebt es bei den gegen Dorneck gerichteten feindlichen Geschützen, von denen zwei sich durch besondere Grösse auszeichnen, die „grosse Österreicherin" und das „Kätherli von Ensheim", beide an den darauf angebrachten Wappen und aus den Schlachtberichten wohl erkenntlich [4]. Die zweite Hauptgruppe, auf der rechten Hälfte des Blattes, schildert den eigentlichen Entscheidungskampf mit der feindlichen Reiterei, der „welschen Garde". Die Eidgenossen stürmen geordnet heran, in der Mitte

[1] Siehe den Plan des Schlachtfeldes im XLIII. Neujahrsblatt der Feuerwerker und Constaffler in Zürich, 1848.

[2] Valerius Anshelm, Berner Chronik, herausgegeben vom historischen Verein des Kantons Bern 1886, II. Bd., p. 227, Zeile 6–11.

[3] Anshelm 228 1–4; die Besatzung wähnte, diese Zeichen würden von Feinden gethan.

[4] Zu Anshelm 233 29 ff. siehe noch Joh. Lenz' Schwabenkrieg, herausgegeben von H. von Diesbach, Zürich 1849, p. 162.

ihres Haufens flattern die Fähnchen von Solothurn, Bern, Zürich, Thun. Eine Abteilung Schützen mit zwei dreieckigen Fähnchen bildet die rechte Flanke. In der welschen Garde ist eine mit den Buchstaben SG[1] bezeichnete Fahne bereits gefallen. Der Kampf geht dem entscheidenden Momente entgegen; wer siegen wird, ist noch ungewiss. Da, „in dem strengen gefecht, zu guter zit und glück, so druckt ob Arlessen (Arlesheim) hinden durch den Berg und Wald herab ein nüwer zug“[2], die Fähnlein der Luzerner und Zuger nämlich, die aus dem Walde hervorbrechen und den Ausschlag geben werden. Die dritte Hauptgruppe ist auf der linken Hälfte des Blattes und längs des Vordergrundes entwickelt: ein mörderisches, in lauter Einzelkämpfe aufgelöstes Gemetzel und die ungeordnete Flucht der feindlichen Truppen. Im Dorfe Arlesheim und vorn an der Birs gehen diese grimmigen Scenen vor. Manch einer kommt im Wasser um, denn die Feinde hatten — „vilen zu früh und zu spät“ — die Birsbrücke hinter sich abgebrochen[3].

Mit einer gewissen Absichtlichkeit sind einzelne Episoden zur Schau gestellt. Gewiss sind es Thaten, die unmittelbar nach der Schlacht, als der Holzschnitt entstand, in Aller Munde waren. Dahin gehören wohl die zwei nach links davonsausenden Reiter am Eingange des Dorfes Arlesheim, denen ein Eidgenosse zu Fuss mit erhobenen Händen nachrennt, dahin jene zwei Ritter, die links im Vordergrunde mit ihren Pferden durch die Birs schwimmen, der Eidgenosse, der auf der halb abgebrochenen Brücke mit der Hellebarde einen Gefallenen durchbohrt, u. a. m. Von solchen Einzelheiten des Holzschnittes sind leider nur zwei auch schriftlich näher bezeugt: die Eroberung des Strassburger Fähnchens durch Heinrich Rahn von Zürich[4], und die That des grimmigen Obersibenthaler Fähndrichs, der mit seinem Schützenfähnchen einem Feinde in die Birs hinein nachgerannt ist und ihm das Schwert in den Rücken stösst[5].

Nur beiläufig sei bemerkt, dass der Holzschnitt für die Kenntnis des kriegerischen Kostüms und der Bewaffnung in einer interessanten Übergangszeit von hoher Bedeutung ist, und dass hier verschiedene Besonderheiten spezifisch schweizerischer Art in deutlichen Gegensatz zu Tracht und Waffen der ausländischen Gegner treten. Auf die Formen der Barette, die Anfänge des Schlitzwerkes, den Unterschied in der Beinbekleidung der eidgenössischen

[1] St. Georgenbund?

[2] Anshelm 230 1 ff.

[3] Auch darin stimmen Anshelm (230 16, 17) und der Holzschnitt überein.

[4] Anshelm 233 24.

[5] Siehe J. J. Amiet, Hans Aspers des Malers Leistungen für Solothurn. Solothurn 1866, p. 22 und Beilagen Nr. 5a, p. 39; Nr. 5b, p. 40. — Das Nähere über diese Stellen im folgenden, wo über den Urheber der Komposition zu handeln ist.

und der feindlichen Krieger, und dergleichen mehr kann hier nicht eingetreten werden.

Das Formale zeugt von hoher Tüchtigkeit. In den Einzelkämpfen namentlich, wo Hieb und Stich sich wie Blitze folgen, wo flüchtige Reiter davonsausen, Sieger und Besiegte wie toll umherrennen, bewundern wir eine reiche Erfindung, ein frisches realistisches Zufahren und eine achtbare zeichnerische Kraft, die auch den flüchtigsten Moment der Bewegung richtig festzuhalten wusste. Man beachte ausser den Einzelkämpfen etwa noch ein liegendes verendendes Pferd (im Dorfe Arlesheim), oder den nackten Leichnam unten an der Birs, dessen Kopf und Arme rücklings über das Ufer hinunterhängen, oder den in der Nähe der Brücke bei einer Hütte liegenden Toten mit geschlossenen Augen, halb offenem Mund und zurückhängendem Kopf. Dagegen fällt die geordnete Schlachtkomposition in der rechten Hälfte des Blattes durch ein gewisses Ungeschick der Bewegungen und einen etwas skurrilen Typus der Figuren auf. Überhaupt werden wir bei näherer Betrachtung der Gestalten einer eigentümlichen Mischung von Altem und Neuerem gewahr. Es ist als ob der Künstler seine Typen aus zwei verschiedenen Alphabeten entnähme. Natürlich kann nicht ausgemacht werden, wie viel das Messer des Holzschneiders an diesem Schwanken schuld ist. Auf der einen Seite — namentlich im geordneten Schlachtbilde — kleinere, bucklige Gestalten, die grossen, oft bärtigen Köpfe fast ohne Hals auf die schmalen Schultern gesetzt, Oberschenkel und Sitzteile allzustark entwickelt, die Beinstellungen schwächlich und eingeknickt, die Köpfe mit ihren langen Leistnasen und breiten Lippen von spezifisch spätgotischem Typus; neben solchen Figuren aber — besonders in den Einzelkämpfen der linken Hälfte — schön gebaute, kraftstrotzende, frei und geschmeidig bewegte Gestalten. Diejenigen schmucken Figuren vor allem, die mit ihrem breitrandigen Barett und wallendem Federschmuck, dem grossen Schweizerkreuz vorn auf der Brust, den geschlitzten Oberärmeln auch kostümlich einer neuen Zeit angehören, geben uns geradezu eine erste Vorahnung des holbeinischen Geschlechtes.

Im Landschaftlichen gebührt vor allem der topographisch treuen und dabei sehr malerischen Darstellung der Architekturen volle Anerkennung. Auch das Wasser ist, wie es sich vor hemmenden Gegenständen staut, mit realistischer Beobachtung gezeichnet. In der Vegetation wechseln buschige Eichen mit dünnen Tännchen und kahlen Baumgerippen. Beachtet seien die Ansätze zur perspektivischen Behandlung: der Maßstab der Figuren ist bildeinwärts verjüngt und in entsprechender Weise die Detaillierung vermindert, bis die hintersten kleinen Figuren sich bloss in Umrissen vom Grunde abheben.

In kurzem: wir stehen einem begabten Meister gegenüber, der, mit reicher Erfindungsgabe und frischem Sinn ausgestattet, aus engerer Anschauung sich zu einem freien, naturalistischen Stile durchzuringen sucht.

In technischer Richtung hat der Dornach-Holzschnitt als epochemachende Leistung der schweizerischen Holzschneidekunst zu gelten. Die Umrisse sind nicht dicker geführt als die schattierenden Linien, und mit diesen ist durch undulierenden Zug eine weiche, saftige Wirkung erreicht. Gekreuzte Strichlagen sind vermieden; dafür aber hat der Holzschneider einen Ersatz gefunden durch kurze Strichelchen, welche zwischen den langen parallelen Linien sich stegartig in kurzen Abständen folgen. Die so behandelten weichen Flächen erinnern an die Textur von Geweben.

Die im Dornach-Holzschnitt niedergelegte Komposition hat für spätere Darstellungen dieser Schlacht geradezu kanonische Bedeutung erlangt. Bald getreu, bald freier, ist diese Komposition bis zum Schlusse des 18. Jahrhunderts in Chroniken, auf Tafelbildern, Kupferstichen und Glasgemälden kopiert worden [1].

Wer ist der Schöpfer der Komposition? Die sichtliche Vertrautheit mit allen Einzelheiten der Schlacht und die topographische Treue des Blattes

[1] Folgende 14 Wiederholungen der Komposition sind mir bekannt:

In Schradins Reimchronik des Schwabenkriegs, 1500, verkleinert und sehr stark vereinfacht.

In der illustrierten Kopie von Edlibachs Chronik, 1505 ca., p. 35. Hier ist die vereinfachte Darstellung Schradins wieder mit der Episode von Heinrich Rahns Eroberung des Strassburger Fähnchens bereichert.

In Diebold Schillings Luzerner Chronik, fol. 197, von Hand B, doch nur in allgemeinen Zügen, alle Einzelheiten frei behandelt.

In Stumpfs eidgenössischer Chronik, sehr genaue verkleinerte Reproduktion des Holzschnittes.

In Silberisens kleiner Chronik, Bd. II, fol. 26b, ca. 1570. Freiere Reproduktion.

In Silberisens grosser Chronik, p. 730, genaue Kopie des Holzschnittes bei Stumpf.

In der Kopie von Bullingers Chronik, Universitätsbibliothek Basel, wohl nach Stumpf, ca. 1580.

Kopfstücke der Standesscheibe von Solothurn im Kreuzgang zu Wettingen, 1579, in zwei Hälften zerlegt.

Dreieckiges Tafelbild im historischen Museum von Luzern, vielleicht von Hans Heinrich Wägmann, Ende des 16. Jahrhunderts. Sehr treue Reproduktion, offenbar direkt nach dem alten Holzschnitt. Als Pendant in der nämlichen Sammlung die Sempacher Schlacht nach H. R. Manuels grossem Holzschnitt.

Hintergrund des Solothurner Pannerträgers in der Serie von Radierungen des Gregorius Sickinger, 1591, einziges Exemplar im Besitz des Herrn F. A. Zetter in Solothurn.

Tafelbild auf der Kapellbrücke in Luzern, ca. 1610.

Tafelbild im Rathause zu Solothurn, wohl aus dem 17. Jahrhundert.

Tafelbild im Zeughause daselbst, aus dem Rathaus stammend, wohl Kopie aus dem 18. Jahrhundert.

Stich von L. Midart, „d'après un très ancien tableau", in der zu Solothurn entstandenen Serie „Batailles des Helvétiques". 1779.

weisen auf eine von Dornach nicht allzuweit entfernte Stadt hin. Nun ist der Holzschnitt, laut dem Nürnberger Exemplar, zu Basel bei Georg Erne gedruckt oder verlegt. Was das Entstehungsjahr betrifft, so sprechen stilistische und kostümgeschichtliche Gründe für die Zeit unmittelbar nach dem Schwabenkriege. In Basel um 1500 dürfen wir also die Entstehung des Blattes am ehesten suchen. Und wirklich glaube ich einen Basler Maler, den Meister Rudolf Herrin (Herri, Heri) mit Wahrscheinlichkeit als Urheber der Komposition nachweisen zu können[1]. Derselbe hat 1500 für das Rathaus in Solothurn ein Bild der Schlacht bei Dornach auf Leinwand gemalt[2]. Nach einer wenig glaubhaften Angabe wäre das Original in einem der aus dem Rathause stammenden Schlachtbilder im Zeughause zu Solothurn erhalten[3]. Wäre dem so, dann könnte man nicht mehr zweifeln, dass der Holzschnitt auf Herris Bild zurückgeht, denn hier und dort ist die Anlage im grossen und ganzen dieselbe. Aber es erheben sich schwere Bedenken gegen die Annahme, dass das Bild im Solothurner Zeughause wirklich Herris Original sei. Stil und Malweise sprechen nämlich für das 18. Jahrhundert. Es ist freilich nicht ausgeschlossen, dass das gegenwärtige Bild eine (gänzliche) Übermalung oder eine Kopie des alten Schlachtbildes sei; letzteres ist sogar sehr wahrscheinlich. — Wir können indessen Heris Originalgemälde als gänzlich verloren preisgeben, und dennoch seine Beziehungen zum alten Holzschnitt feststellen. Wir wissen nämlich, dass auf Heris Bilde, wohl an besonders augenfälliger Stelle, jene Episode des Obersibenthaler Fähndrichs dargestellt war, der einem Feinde in die Birs hinein nachrannte. Andererseits fehlte auf dem Bilde das Fähnlein von 700 Mann aus Willisau, die an der Schlacht teilgenommen hatten und deren Fähndrich eine ähnliche That begangen haben sollte, wie der Obersibenthaler[4]. Beides nun, das Vorhanden-

---

[1] Einer gefl. Mitteilung von Herrn Dr. Daniel Burckhardt in Basel verdanke ich die folgenden Daten über Herri: 1487 in die Zunft zum Himmel aufgenommen, 1496 dort Stubenmeister. Urtheilsbuch: 1494 Mittwoch vor palmarum, 1495 zweimal genannt. 1500 im Vergichtbuch zweimal genannt; im Fertigungsbuch: 1497, 1500 zweimal, 1503 Montag nach Laurentiustag. 1494: Kartenmaler L. Bottschuh ist ihm 10 ß. schuldig.

[2] J. J. Amiet, Hans Aspers Leistungen für Solothurn, p. 1, mit Note 3. (Solothurner Staatsrechnung 1500: „Item dem Maler zu Basel Rudolff Herrin von der Schlacht vor Dornegg zu malen vnd von dem schilt zu Dornegg am Schloss XVIII guld."

[3] Solothurns Kunstbestrebungen in vergangener Zeit und die solothurnische Lukasbruderschaft. Neujahrsblatt des solothurnischen Kunstvereins, p. 10.

[4] Im Jahre 1554 nämlich musste Heris „allt gmäl vnnd tuch so vnnsere vorderen verlassen von wegen abgange der Farben" durch Hans Asper aus Zürich restauriert werden. Als das wiederhergestellte Bild an der Tagsatzung in Zug ausgestellt wurde, tadelte Luzern, es fehle darauf die Andeutung der 700 Willisauer, die an der Schlacht teilgenommen hätten;

sein des Obersibenthalers und das Fehlen der Willisauer — trifft auch für unseren Holzschnitt zu. Es dürfte deshalb erlaubt sein, diesen mit Herins Bilde in Zusammenhang zu bringen, um so mehr, da auch Zeit (1500) und Ort (Basel) der Entstehung beide Schöpfungen zusammenführt. Beiläufig sei noch darauf hingewiesen, dass am Schlosse Dorneck auf dem Holzschnitte das Wappen von Solothurn prangt, und dass Rudolf Heri damals in Wirklichkeit für den Solothurner Rat einen Schild an diese Burg malte. Der Maler hätte somit nicht vergessen, diese Leistung auch im Bilde zu verewigen. — Durch den oben (p. 81, Note 1, Schluss) erwähnten Kupferstich des Lorenz Midart erhält die entwickelte Hypothese eine weitere, wenn auch schwache Stütze. Dieser in Solothurn entstandene, in der Komposition mit dem Holzschnitt übereinstimmende Stich ist laut Beischrift „d'après un très ancien tableau" gearbeitet; dieses letztere aber dürfte wohl am ungezwungensten im alten Herischen, 1554 durch Hans Asper aus Zürich restaurierten Rathausbilde gesucht werden.

Leider ist Rudolf Heri als Zeichner für baslerische Drucker oder Verleger noch nicht nachgewiesen worden, und es bleibt die Frage offen, ob er selbst die Komposition für den Holzschneider auf die Stöcke gezeichnet habe. Auch über die xylographische Werkstätte sind wir ungewiss. Beides ist um so mehr zu bedauern, da ich dem nämlichen Zeichner und dem gleichen Holzschnittatelier das Gros der Illustrationen des nächstfolgenden Werkes zuschreiben möchte.

Im Jahre 1500 erschien das erste gedruckte Buch schweizergeschichtlichen Inhaltes. Es ist die in Sursee gedruckte **Reimchronik des Schwabenkriegs von Nikolaus Schradin,** Ratssubstitut in Luzern (nachgewiesen seit 1488, gestorben nach 1531 [1]. Der 112 Seiten starke Quartband, nicht

ja noch mehr, der Willisauer Fähndrich habe damals eine ganz gleiche That begangen wie der Obersibenthaler. Solothurn entschuldigte sich, das restaurierte Bild sei „nit anderst dann das vordrig gemolet worden, dar Inn daz vendli von willisow nitt gesin". Amiet, a. a. O.

[1] Über den Verfasser und sein Werk: Schneller, Der Schwabenkrieg vom Jahre 1499, etc. Geschichtsfreund IV. Mit Neu-Edition des Textes. G. von Wyss in der Allgemeinen deutschen Biographie XXXII, 440. Ältere Litteratur bei Haller, Bibliothek der Schweizergeschichte V, Nr. 313. — Der Druck ist bei Muther, Bücherillustration, Nr. 757 bloss nach Hain 14526 und Weller 173 erwähnt.

Der Titel lautet: „cRonigk diss kiergs gegen dem allerdurch lüch| tigisten hern Romischen konig, als ertzhertzo gen zů Ostreich vnd dem schwebyschen pundt | dero sich das heylig

so ausserordentlich selten, wie man früher wohl angab[1], ist mit 42 Holzschnitten kleinen Formates (ca. 7 : 7 cm) illustriert. Nach beliebter Art der damaligen Buchillustration sind mehrere Bilder repetiert. Mit Abzug der

21. Einnahme von Tengen. (Aus Schradins Schwabenkrieg, Nr. 13.)

Wiederholungen verbleiben 27 verschiedene Stöcke. An mehreren Stellen ist der für die Illustration ausgesparte Raum leer geblieben[2].

Romisch rich angenommen || hat eins teilss . vnd stett vnd lender gemeiner eidgenos||schafft des andern." Am Schlusse des Textes: „Gedrugkt vnd vollendet Inn der Loblichen statt Surse Im Ergow vff zinstag vor sant Anthengen tag. Im xv'c Jar."

[1] Folgende Exemplare sind mir bekannt: Universitätsbibliothek in Basel E. I. VII. 52, Öffentliche Kunstsammlung ebendort, Stadtbibliothek Bern, Stadtbibliothek Luzern (es fehlen 6 Blätter), Stadtbibliothek Zürich Gal. II 134, ebendort ein zweites Exemplar aus der Zieglerschen Prospektensammlung. Haller nennt noch ein Exemplar „bei Herrn Landammann Schmid, Uri, 1738 aus einer zürcherischen Auktion gekauft".

[2] Ein Verzeichnis der Holzschnitte sei hier angeschlossen:

1. Der König von den Kurfürsten umgeben, unter einer kielbogigen Bekrönung stehend, Hintergrund einfach schraffiert. Später einmal wiederholt.
2. Widmungsblatt an die Eidgenossenschaft. Zehn Boten der eidgenössischen Orte und Zugewandten stehen in beachtenswerter bürgerlicher Tracht auf Grasboden

Nach Stil und xylographischer Ausführung zerfallen die Holzschnitte in drei Klassen.

Die Mehrzahl der Bilder — ich fasse sie als erste Gruppe zusammen — sind vorzügliche Leistungen. Der Stil der Zeichnung weist mit Entschiedenheit auf den Meister des grossen Dornach-Holzschnittes hin, und die technische Ausführung dürfte im nämlichen (wahrscheinlich baslerischen) Atelier erfolgt sein, aus welchem jenes Blatt hervorging. (Besonders charakteristische Belege dafür sind die Nummern 3—6, 9—11, 13 [unsere Fig. 21] und 14 des untenstehenden Verzeichnisses). Hier wie dort treffen wir den nämlichen weichen, saftigen Schnitt, die nämlichen Strichelchen zur Verstärkung der tiefsten Schatten an

vor schraffiertem Hintergrunde beisammen. Die Schilde sind oben in einer Reihe (6) angeordnet, die sich zu beiden Seiten abwärts fortsetzt. Am Schlusse wiederholt. Etwas flau reproduziert im Geschichtsfreund Bd. IV.

3. Schlachtbild. Im Vordergrund der Kampf mit Hellebarden und Spiessen geführt. Im Mittelgrund rechts ein ansteigender Hügel. Hintergrund einfach behandelte Landschaft, links eine brennende Burg. Oben in Wolken erscheint Gott Vater (oder Christus?), in der Rechten die Weltkugel, die Linke lehrend-segnend erhoben. Einmal wiederholt.
4. „Schlacht der Schwyzer gegen den Heiden Eugenius anno 387." Die „Schwyzer" stürmen von links heran, im Vordergrunde ersticht einer mit der Lanze einen rücklings gefallenen Türken; einem türkischen Fähndrich wird die Fahne, deren Zeichen ein Skorpion, entrissen; ein zu Pferd einhersprengender Türke schwingt seinen Krummsäbel; die übrigen fliehen nach rechts. Hintergrund Seelandschaft.
5. Gefecht vor Maienfeld. Der Fluss geht vom Hintergrunde her mitten durch das Bild. Im Vordergrund die Schlacht, die Eidgenossen stechen von rechts über den Fluss hinüber auf die links bereits fliehenden Feinde los. Im Hintergrund die Einnahme des Städtchens. — Überraschend gute Perspektive in der Landschaft.
6. Die Allgäuer schwören den Eidgenossen zu. Der Eidschwur auf freiem Felde. Links die Allgäuer, rechts die Eidgenossen. Erstere haben die Hellebarden auf die Mitte des Vordergrundes weggelegt. Hintergrund hübsche Seelandschaft mit ansteigenden Ufern und fernen Bergzügen.
7. Botensendung des Königs von Frankreich an die Eidgenossen nach Luzern. Von rechts reiten mehrere Boten heran, einer hält den gekrönten französischen Lilienschild empor. Links die schräg bildeinwärts gehende, ganz aus der Phantasie gezeichnete Stadt durch einen Thorbogen mit Fallbrücke angedeutet. Hintergrund steile Hügel. Einmal wiederholt.
8. Botschaft des Pfalzgrafen am Rhein, der sich als Vermittler anbietet. Von links reiten mehrere Boten heran. Rechts schräg bildeinwärts eine Stadt, aus deren Thore mehrere Magistratspersonen der Botschaft entgegenkommen. Hintergrund Felsen und Flusslandschaft. Einmal wiederholt.
9. Gefecht im Bruderholz. Vorn wilde Schlacht, der eidgenössische Haufe greift nach mehreren Seiten an. Hintergrund reiche Hügellandschaft.
10. Verbrennung der Kirche in Sennwald. In der Mitte die von Bäumen umgebene brennende Kirche, nach rechts Abzug der Krieger. Hintergrund Flusslandschaft.

Stelle von eigentlicher Kreuzschraffierung. Und die Hand des Zeichners giebt sich am Typus der Figuren und an manchen kleineren Eigenarten als die gleiche zu erkennen. Abgesehen von den übereinstimmenden Details von Tracht und Bewaffnung, die für die stilkritische Bestimmung nur ganz nebenbei in Betracht kommen dürfen, begegnen wir in Schradins Chronik (man sehe namentlich Nr. 3 und 4, zwei Schlachtbilder an) denselben grossköpfigen, oft langbärtigen Männern, wie in der rechten Hälfte des grossen Holzschnittes. Die auf kurzen Hälsen zwischen den schmalen Schultern eingesteckten Köpfe, die Buckligkeit der Figuren, ihre Gewohnheit, beim Schreiten, Stossen u. dgl. beide Beine zugleich zu biegen, all das findet sich hier wieder. Und noch

---

11. Gefecht zu Ermatingen. Vorn die Eidgenossen von links hervorbrechend und die Feinde in die Flucht jagend. Hintergrund Fluss- und Bodenseelandschaft mit Andeutung von Konstanz.
12. Scharmützel zu Horn am Bodensee. Vorn auf flachem Uferfeld Einzelkämpfe, hinten der See, auf welchem vier Schiffe fahren. Ferne Bergzüge. Zweimal wiederholt.
13. Einnahme von Tengen. Das brennende Städtchen, resp. ein Thorturm und ein Stück Mauer schräg rechts im Mittelgrunde. Aus dem Thore treten die Einwohner, mit Stöcken versehen und nur mit dem Hemd bekleidet, zwischen den Spalier bildenden Eidgenossen ab und müssen über die am Boden gekreuzten Waffen schreiten (Fig. 21).
14. Schlacht zu Frastenz. Grösserer Holzschnitt. Scenerie: ein waldiger Hügel, auf welchem eine Letze (Landwehr) aus knorrigen Baumstämmen errichtet ist. Eine Abteilung Eidgenossen kämpft rechts im Vordergrund mit dem berittenen Feind, eine zweite zieht links von hinten herauf, eine dritte wartet rechts oben hinter dem Hügel.
15. Priesterschaft und Weiber aus dem Allgäu flehen um Schonung. Links knien die Flehenden mit erhobenen Händen, rechts sind die Eidgenossen. Hintergrund waldige Flusslandschaft mit einem Dorf und fernen Bergen.
16. Zug und Brandschatzung im Hegau. Die Eidgenossen ziehen nach rechts ab, nachdem sie ein brennendes Dorf links im Hintergrunde verlassen haben. Rechts vorn auf der Strasse eine Wegschnecke. Später einmal wiederholt.
17. Scharmützel vor Stockach. Von links feindliche Reiterei ansprengend, rechts die Eidgenossen. Hintergrund das Städtchen und bergige Landschaft. Äusserst roher Schnitt.
18. Zug des Königs aus den Niederlanden, den Rhein hinauf. Sehr interessante Darstellung. Auf dem Flusse ein Schiff mit flachem Verdeck. Aus den Lucken des Schiffsbauches gucken Menschen- und Pferdeköpfe hervor. Auf dem Verdeck sitzt der König mit drei (kleiner gezeichneten!) Begleitern, dabei steht ein Landsknecht mit erhobener Feldflasche. Das Schiff wird von vier am Ufer gehenden Pferden rheinaufwärts gezogen, mittelst Seilen, die an die Spitzen der zwei Mastbäume gebunden sind. Rechts steht auf einem mit dem Wappen von Mühlhausen versehenen runden Thorturme ein Mann.
19. Ein Lindwurm schwimmt in Luzern die Reuss hinunter. Hinten die Kapell- und vorn die Reussbrücke, auf welcher Zuschauer stehen. Häuserreihen rechts und links von der Reuss. Erkenntlich das Rathaus. Äusserst roher Schnitt.

mehr: auch jenes zwiefache Gesicht, das uns der Meister dort zeigte. Drei Bilder dieser Gruppe (Nr. 2, 15, 16) unterscheiden sich nämlich stilistisch so stark von den übrigen, dass man auf den ersten Blick zweifeln möchte, ob sie vom selben Zeichner stammen. Die Bewegungen wahr und derb; Schenkel, Füsse und Sitzteile stark übertrieben; die Köpfe, die sich aus breiten Schultern und fleischigen Hälsen lösen, hässlich und klobig; die Vordergründe mit knorrigen Baumstümpfen, saftigen Gräsern, schweren Blattpflanzen reich belebt. Solche strotzend kräftige Gestalten und die Vollsaftigkeit der Landschaft verraten schon ganz den Geist jener naturalistisch rauhen, allem Zarten und Zierlichen abgeneigten Kunst, die in einem Urs Graf ihren rückhaltlosesten Vertreter finden sollte. Beiläufig sei darauf hingewiesen, dass das Bild der Schlacht bei Dornach in Schradins Chronik (Nr. 23) nur eine vereinfachte, kleine Replik des grossen Holzschnittes ist. Wäre dieser von Rudolf Herri selbst auf die Holzstöcke gezeichnet worden, so müsste das auch für die erste Gruppe der Schradinschen Illustrationen gelten. — Im

---

20. Zu „Elsass-Zabern" wird ein Ochsenkopf mit einem Stern zwischen den Hörnern am Himmel gesehen. Die Erscheinung links oben. Hintergrund rechts die Stadt, Mittelgrund Fluss, vorn zwei Mönche und ein Weltlicher das Wunder sehend.
21. Eine mailändische Botschaft bei den Eidgenossen. Zweiteilig. Links in einem Interieur der mailändische Bote eintretend, den Hut abziehend und einen Brief überreichend. Rechts warten vor der Thüre drei Begleiter. Dreimal wiederholt.
22. Der König von Frankreich schickt den Eidgenossen Geschütze und Büchsenmeister. Dieselben kommen von rechts; links eine schrägeinwärts gestellte Stadt; über dem Thore unter einem Kielbogen die Statue von St. Mauritius und darüber der Luzernerschild. Hintergrund schöne Flusslandschaft.
23. Schlacht bei Dornach. Verkleinerte und stark vereinfachte Wiederholung des grossen Holzschnittes.
24. Den Eidgenossen wird der Sieg nach Zürich verkündet. Hintergrund die Stadt, vorn ein kleiner Bote einen Brief überreichend. Einmal wiederholt.
25. Die Eidgenossen auf der Tagsatzung geben Antwort. Der Holzschnitt passt nicht auf den Text. Interieur, eine von Säulen getragene Bogenhalle. Auf einem Thronsessel sitzt ein alter Herr (der Herzog?), darüber das mailändische Wappen. Zu beiden Seiten je drei Figuren. Ein Hündchen springt an den Sitzenden empor. Später zweimal wiederholt, so für die Scene: die mailändische Botschaft besendet beide Parteien zu Basel auf die bischöfliche Pfalz. Der Schnitt ist wohl für diese Darstellung gezeichnet.
26. Die Eidgenossen lassen den mailändischen Boten ihre Artikel vorlesen. Flachbogig umrahmtes Interieur. Rechts ein Kamin, in dem ein Feuer brennt. Ein eidgenössischer Bote liest drei mäiländischen aus einem Buche vor. Einmal wiederholt.
27. Tagsatzung zu Basel. Von rechts reiten vier Gesandte mit wallenden Federbüschen heran, eine Basler Magistratsperson tritt ihnen von links aus dem Stadtthore entgegen. Hintergrund die schräg einwärts gehende Stadt. Etwas flüchtig geschnitten.

ganzen stehen diese nun freilich an künstlerischem Wert hinter dem grossen Schlachtholzschnitt zurück. Die Behandlung ist — dem kleinen Formate entsprechend — einfacher, der Aufwand an künstlerischer Energie geringer. Aber es freut zu sehen, dass der Meister sich hier in der Wiedergabe landschaftlicher Fernen bewährt hat. Vom saftig dunkel schraffierten Vordergrund hellt sich der Plan bildeinwärts auf, und die Hintergründe sind in einfachen Umrissen gegeben.

Zwei Holzschnitte bilden eine zweite Gruppe (Nr. 17 und 19). Hier fällt vor allem die unsäglich rohe xylographische Ausführung auf, die mit den vorzüglich geschnittenen Bildern der ersten Gruppe ausserordentlich kontrastiert. So primitiv ist der Schnitt, dass sich über den Charakter der zu Grunde liegenden Zeichnung nichts sagen lässt.

Eine dritte Klasse wird durch den ersten Holzschnitt repräsentiert, der den König, umgeben von den Kurfürsten, darstellt. Die Zeichnung ist sehr steif und leidet an störenden Fehlern, lächerlich kleinen Händen z. B. neben sehr grossen. Die hohen Gestalten sind wenig und linkisch bewegt, die leblosen Gesichter von spezifisch spätgotischem Typus. Technisch steht dieser Holzschnitt weit hinter denen der ersten Gruppe zurück. Der Umriss ist sehr dick, die Modellierung geschieht durch ängstliche geradlinige Strichlagen. Es hat den Anschein, dieser Holzschnitt sei nicht für Schradins Chronik neu gezeichnet, sondern einem anderen Werke entnommen worden.

Es sei noch bemerkt, dass über der Geschichte der Buchdruckerei in Sursee noch immer ein geheimnisvolles Dunkel liegt. Vielleicht giebt der Nachweis des wahrscheinlich baslerischen Ursprungs der besseren Bilder von Schradins Reimchronik den Anstoss zu weiterer Nachforschung. Sollte etwa Sursee ein bloss fingierter Druckort sein? Könnte das Büchlein nicht aus einer baslerischen Offizin stammen, die im Jahre 1500 noch Bedenken trug, den Namen der Stadt auf einem der Eidgenossenschaft gewidmeten Buche zu nennen?

Die künstlerisch hervorragendste Illustration des Schwabenkrieges ist nicht von einem schweizerischen, sondern von einem Kölner Meister geschaffen worden. Es ist das wohl kurz nach 1499 entstandene **Kupferstichwerk „Der Schwabenkrieg" vom Monogrammisten P P W**[1]. Die sechs Blätter in Querfolio machen, in zwei Reihen übereinandergefügt, eine Bildfläche von mehr als 1 m Breite zu $^1/_2$ m Höhe aus. Sie ist als einheitlicher, von Norden

[1] Vgl. Max Lehrs, Repertorium für Kunstwissenschaft X, 131 u. 254, eine abschliessende Arbeit. — Reproduktionen: zweite Jahrespublikation der chalkographischen Gesellschaft 1887; verkleinert: Schriften des Bodensee-Vereins I, 1873.

gesehener Plan des Kriegsschauplatzes gedacht. Den grössten Raum nimmt die Gegend nördlich vom Bodensee ein. Die Kriegsereignisse sind synchronistisch auf dem Plane verteilt, während im Vordergrunde ein prächtiger Zug einhergeht. Das Werk, technisch eine hervorragende Leistung des Stichels, stellt sich künstlerisch dem besten an die Seite, was die Zeit um 1500 in Deutschland überhaupt hervorgebracht[1].

Petermann Etterlins eidgenössische Chronik[2] ist 1507 zu Basel bei Michael Furter gedruckt. Es ist ein 124 Blätter starker Quartband mit 29 Holzschnitten, die mit Wiederholungen von 12 verschiedenen Stöcken gedruckt sind. Gleich Schradin hat auch Etterlin, der in Luzern das Amt eines Gerichtsschreibers bekleidete und wahrscheinlich 1509 gestorben ist, sein Werk der Eidgenossenschaft gewidmet. Der Dedikation ist auch bildlicher Ausdruck geliehen in einer flotten ganzseitigen Wappenkomposition, die das Datum 1507 trägt[3]. Das originelle Blatt stellt den gekrönten Reichsschild, umgeben von den 16 Wappen der eidgenössischen Orte und Zugewandten dar. Jedes wird von einem Schildhalter gehütet und von einem kräftig geschwungenen Schriftbande umflattert. Geschickt ist jede Wappenfigur in den Raum komponiert und prächtig der Reichsadler gezeichnet. — Unwillkürlich erinnert dieser Holzschnitt an eine ähnliche Schöpfung Urs Grafs, die den 1514 bei Adam Petri in Basel gedruckten „Panegyricus in laudatissimum Helvetiorum fœdus“ des Henricus Glareanus ziert[4]. Dort stellt die Komposition im oberen Teile das von einem Löwen gehaltene Reichswappen, und darunter in vier Reihen die 16 eidgenössischen Schilde dar. Die Wappen-

[1] Für künstlerische Würdigung, stilistische Analyse, Nachweis der Exemplare, eingehende Beschreibung und Litteraturangaben verweise ich auf die citierte Arbeit von Lehrs.

[2] A. Bernoulli, Etterlins Chronik der Eidgenossenschaft nach ihren Quellen untersucht. Jahrbuch für schweizerische Geschichte, I. Bd. — G. von Wyss, Allgemeine deutsche Biographie VI, 397. — Muther Nr. 495 mit guter Sichtung der Illustrationen. — Stockmeyr und Reber, Beiträge zur Basler Buchdruckergeschichte, p. 83, Nr. 38.

[3] Die Umrahmung ist verkleinert reproduziert bei Rahn, Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz, p. V. — Bernoulli a. a. O. p. 73 liest das Datum irrtümlich 1501 statt 1507 und lässt so den Holzschnitt als Gedenkblatt zu Basels und Schaffhausens Eintritt in die Eidgenossenschaft entstanden sein. Muther liest ebenso irrig 1504.

[4] Reproduziert in der Denkschrift der historischen und antiquarischen Gesellschaft zu Basel zur Erinnerung an den Bund der Eidgenossen vom 1. August 1291. Basel 1891. — Muther Nr. 1295. — His, Verzeichnis der Werke des Urs Graf Nr. 301, in v. Zahns Jahrbüchern für Kunstwissenschaft, VI 1873.

halter sind grösstenteils dieselben wie bei Etterlin. Zürich hat den Löwen, Bern den Bären, Luzern den wilden Mann, Unterwalden den Greif, Zug den geharnischten Hellebardier, Basel den Basilisk, Solothurn ein nacktes Weib, Schaffhausen den Bock, St. Gallen den Bären, Appenzell das nämliche Tier mit Halsband, Chur den Steinbock, und Wallis einen Krieger, dem der Kropf nicht fehlt. Die übrigen Schildbegleiter sind verschieden: bei Uri giebt der Panegyricus statt Etterlins Hornbläser den Stier, bei Schwyz statt des Engels einen mit Barett bedeckten Spiessträger, bei Glarus statt einer bürgerlich gekleideten Dame einen Engel, bei Freiburg endlich einen Mohren statt Etterlins jungem Gesellen im Werktagskleide[1].

Dem Widmungsblatt an die Eidgenossenschaft geht, wie in Schradins Chronik, ein solches an das Reich voraus[2]. Die Rückseite des Titels nämlich zeigt den Kaiser auf dem Throne unter einem Baldachin, umgeben von den Kurfürsten, und davor drei Männer, von denen einer sich auf die Knie niederlässt und ein Buch öffnet. Man könnte, wäre die Annahme nicht etwas gewagt, in diesen Dreien den Verfasser Petermann Etterlin, den Basler Fürsprech Rudolf Huseneck, der den Entwurf „corrigierte" — wie der Titel meldet —, und etwa den Drucker Michael Furter vermuten; der eine ist indessen ganz vom Rücken gesehen, und eigentliche Porträtähnlichkeit scheint den im Profil gezeichneten Köpfen der beiden anderen nicht eigen zu sein. — Oder sollte das Bild sich auf die Bestätigung der schweizerischen Freiheiten nach dem Basler Frieden beziehen?

Dann ist der typographischen Zierden nicht zu vergessen: der zwei prächtig stilisierten Zierleisten auf dem Titelblatt und der mustergültigen, aus vier verschiedenen Alphabeten entnommenen Initialen[3], von denen ein Teil im modernen schweizerischen Buchdruck wieder Aufnahme gefunden hat.

Die historische Illustration von Etterlins Chronik ist nur spärlich, und zudem ist die Mehrzahl der Holzschnitte anderen Verlagswerken entnommen.

---

[1] An anderer Stelle soll einmal das erste Auftreten der eidgenössischen Schildbegleiter auch in anderen Kunstzweigen, namentlich den Standesscheiben, studiert werden.

[2] Die Anordnung der ersten Blätter ist übrigens nicht in allen Exemplaren dieselbe, vgl. Bernoulli p. 72.

[3] 1. Die Buchstaben nur mit schwarzem kalligraphischem Schnörkelwerk geziert (S fol. 1ᵇ). 2. In schwarzem damasciertem Felde die von einer Randlinie begleiteten Buchstaben weiss ausgespart, die Damascierung besteht aus dünnen Ranken, denen reichlich runde Kölbchen entwachsen (D fol. 1ᵇ und öfter, J fol. 37, A fol. 88). 3. Prächtiges spätgotisches Alphabet. Auf schwarzem, von einer Randlinie umzogenem Grunde sind die weiss ausgeschnittenen Buchstaben von ebensolchem kraftvoll stilisiertem Rankenwerk durchsetzt, das die Formen des Immergrün und Epheu variiert (A 1ᵇ und öfter — siehe p. 1 dieser Arbeit —, B 110, D 11ᵇ, E 7ᵇ, J 21, T 34, V 51ᵇ. 4. Kleinere Buchstaben auf schwarzem Grunde, die Flächen nicht mit Rankenwerk, sondern mit felderweise verteilten Pässen, Rosetten u. dgl. („ecran") belebt, in mustergültiger Stilisierung (A 11ᵇ, K 38ᵇ, P 66).

So sind vier Bilder der von Michael Furter gedruckten Meinradslegende (s. oben p. 74) entlehnt: St. Meinrad baut seine Zelle, seine Leiche wird nach Reichenau verbracht, Neubau der Meinradszelle durch zwei Mönche, Gott selber weiht dieselbe ein.

Noch unbekannt ist die Quelle einer weiteren Gruppe von zwei Holzschnitten, deren primitiver Stil und wenig entwickelte Technik noch in das 15. Jahrhundert, in die Zeit um 1490 etwa, zurückweist. Mehrmals wiederholt, sind sie dem zu illustrierenden Texte lächerlich fremd. Das eine, zuerst (fol. 6) für die Belagerung einer spanischen Stadt durch Karl den Grossen gebraucht, stellt in Wirklichkeit eine Belagerung Roms vor, denn durch die Trajanssäule und die Engelsburg ist das Stadtbild für die Deutung genugsam gesichert. Vor der Stadt sitzt ein Kaiser, von vier kleiner gehaltenen Kriegern umgeben, auf gotischem Thronsessel im Freien. Das zweite Bild, bei Etterlin zuerst (fol. 18[b]) für den Auszug nach Laupen verwendet und später noch zweimal für schweizergeschichtliche Auszüge wiederholt, stellt eine Türkenschlacht dar. Zu Pferd trägt ein bärtiger König, von Rittern begleitet, den nach links fliehenden Türken die Kreuzfahne entgegen.

Entwickelter treten uns zwei weitere, ebenfalls öfters wiederholte Kriegsbilder entgegen. Sicher sind sie, wie Kostüme und Stil beweisen, nach 1500 gezeichnet worden, ob aber eigens für Etterlins Chronik, bleibe dahingestellt. Im ersten, einem Schlachtbilde[1], stehen sich zwei aus Reitern und Fussvolk gemischte Heere gegenüber. Im Hintergrund links eine stolze Burg, rechts Bäume. Eine siegreiche Erstürmung ist der Gegenstand des zweiten Holzschnittes. Vorn links ein brennendes Gebäude, mit Leitern angegriffen und von rechts durch eine Gruppe von Kriegern beschossen, die als eidgenössisches Abzeichen das durchgehende Kreuz auf der Brust tragen. Rechts auf steiler Höhe eine Burg. Nach Schnitt und Zeichnung gehören auch diese zwei Bilder durchaus zusammen. Im Formenwesen der Figuren sind eigentümlich die langen, schmalen Plattfüsse, die tief angesetzten Waden, das beliebte „Durchdrücken“ der Knie. Beachtet sei die gut verkürzte Figur eines bildeinwärts Gefallenen im Schlachtbilde. Sehen wir näher zu, so will manches wieder leise auf einen Zusammenhang mit dem Dornach-Holzschnitte und den Bildern zu Schradin hindeuten: die Vertiefung der Schatten durch jene „Steglagen“ — man erlaube den Ausdruck — an Stelle eigentlicher Kreuzschraffierung, die etwas stilisierte Zeichnung des Feuers mit zackigen Flammen und balligem Rauch, die unbestimmt geformten Felsen. All das reicht freilich noch nicht hin, um eine Gemeinschaft mit jenen Holzschnitten von 1500 zu erweisen.

[1] Zuerst fol. 72, dann noch achtmal wiederholt.

Freudig überrascht eine weitere Illustration, die im Spiegelbild gezeichnete Abbildung von Luzern (fol. 4), nächst den Ansichten von Basel und Genf in Hartmann Schedels Weltchronik (1493) der erste in Holz geschnittene Prospekt einer Schweizerstadt. Bei aller Einfachheit der zeichnerischen Behandlung erfreut die skizzierende Leichtigkeit des Striches und der scharfe, gute Schnitt.

Der eigentliche Wert der Etterlinschen Illustrationen wird durch zwei künstlerisch sehr bedeutende Holzschnitte bedingt, die zweifellos gleich der Ansicht von Luzern eigens für das Werk gezeichnet und geschnitten wurden. Der eine[1] stellt Episoden aus der sagenhaften ersten Besiedelung und Urzeit der Waldstätte dar. In bergiger Landschaft stehen links vorn drei Männer, einer in bürgerlicher Tracht, die zwei anderen halb gerüstet. Ihnen übergiebt ein von links hinzutretender geharnischter Spiessträger einen Brief. Die Scene dürfte wohl als Verleihung der ersten Freiheiten an die Waldstätte gedeutet werden[2]. Rechts im Vordergrunde das Seeufer, an welchem die Hütte des einsamen Fährmanns steht. Im Hintergrunde drei weitere Episoden: links der bewaffnete Einzug der ersten Bewohner, rechts das Ausreuten des Landes und etwas tiefer Struthan Winkelried den Drachen erlegend. Der Tellgeschichte ist der zweite Holzschnitt gewidmet (fol. 15, Fig. 22). Tell, ein untersetzter, jugendlich bartloser Mann, als welcher er in der Kunst des 16. Jahrhunderts immer erscheint, hat sein faltiges Obergewand abgelegt. Er wendet dem Beschauer halb den Rücken zu und zielt auf das Kind, das links im Mittelgrund, den Apfel auf dem Kopf, mit zusammengebundenen Händchen an dürrem Baume lehnt Seinen zweiten Pfeil hat Tell nach Schützenbrauch hinter sich in den Göller gesteckt[3]. Hinter ihm erscheint Gessler mit zwei Begleitern; einer derselben legt wie beschwichtigend die Hand auf Gesslers Arm. Im Hintergrund links auf dem See ein Boot, rechts auf steilem Fels die Vogtsburg. — Der freie Stil dieser zwei Holzschnitte ist höchst überraschend. In den kraftvollen, starkgliedrigen Gestalten ist die letzte Spur gotischer Formenauffassung verschwunden, geistreich und sicher beherrschte der unbekannte Meister die menschliche Gestalt sowohl wie die landschaftlichen Formen. Ebenso vorteilhaft zeichnen sich die Bilder durch ihre xylographische Technik aus. So haarfeine Linien, wie sie neben kräftigem Zug hier vorkommen, hatte der schweizerische Holz-

[1] Zuerst fol. 8, dann viermal wiederholt.

[2] Der Hintergrund der Darstellung illustriert somit das Kapitel „wie in die wildnüss Vry, Switz vnd Vnterwalden erstmalen lütt darin kamen, vnd wie ein Track da wonet der auch gedöt ward". Die vier Figuren des Vordergrundes beziehen sich auf das Kapitel „wie graff Rudolff von Hapspurg der dry Lender erster herr ward mit irem willen".

[3] Vgl. dazu oben p. 34, Anm. 1.

schnitt bis dahin nicht hervorgebracht. — Noch in anderer Richtung sind diese zwei Bilder in der Geschichte unserer heimischen Kunst von hoher Bedeutung. Als erste Darstellungen aus der Sagenwelt, die sich um die Urgeschichte der Eidgenossenschaft webt, bilden sie den Ausgangspunkt

22. Tells Apfelschuss. (Aus Etterlin.)

eines Stoffgebietes, das in der Folgezeit die schweizerischen Künstler und Dekorateure reichlich beschäftigte. Besonderen Reiz hätte es namentlich, die Bilder aus der Sage von Wilhelm Tell gesondert zu verfolgen, doch fehlt zur Stunde noch die volle Übersicht über diese in Holz-

schnitt und Kupferstich[1], auf Glasgemälden und Scheibenrissen, auf Tafelbildern[2] und Schnitzereien[3], und überhaupt auf jeglicher Art kunstgewerblicher Erzeugnisse bis herab zur Tabaksdose des 18. Jahrhunderts so ausserordentlich zahlreichen Darstellungen.

Den besprochenen Druckwerken sind zwei kleine Büchlein anzureihen, die ihre Illustrationen der Hand des Urs Graf verdanken. Der um 1510 bei unbekanntem Drucker erschienene **Jetzerhandel**[4] zunächst enthält 14 kleinere Holzschnitte, ziemlich unbedeutende Arbeiten aus der früheren Zeit des Meisters. Die Vorgänge werden schlicht und wahr erzählt, das sprudelnd frische Naturell des Künstlers will indessen nicht so recht zu Tage treten. Es genüge hier, den Inhalt der Bilderfolge kurz zu skizzieren: Hans Jetzer

[1] Ein Holzschnitt, dessen Stil auf ca. 1540 weist, signiert M S, stellt links Tells Apfelschuss (Tell jugendlich), rechts den Sprung auf die Platte und den Schuss auf den reitenden Landvogt dar. Gedrungene Gestalten von sicherer Bewegung, gute, hell gehaltene Berglandschaft, vorzüglicher Schnitt. Zwei Exemplare eingeklebt in Stumpfs Mss. Stadtbibliothek Zürich A 1 fol. 137 und 150, das eine koloriert. — Es folgen die Holzschnitte in Sebastian Münsters Kosmographie und Stumpfs Schweizerchronik. — Ein interessantes xylographisches Einzelblatt, etwa aus der Mitte des 16. Jahrhunderts, sicher vor 1582, stellt Wilhelm Tell und den Bruder Klaus nebeneinander dar. Es ist gedruckt zu Einsiedeln. Tell ist hier ausnahmsweise vollbärtig und legt die Hand schützend auf das Haupt des Knaben. Exemplar eingeklebt in den Wickiana Ms. F. 80 der Stadtbibliothek Zürich. — In Kupferstich (oder Eisenätzung?) besonders das grosse, in dieser Schrift noch eingehender zu würdigende Blatt von Chr. Murer „Ursprung der Eidgenossenschaft". Vom nämlichen Meister ein Holzschnitt von 1581 als Titel zum „Wahrhaftigen Bericht von der hochlöbl. Eidgenossenschaft". (Vgl. Händtke, Geschichte der schweizerischen Malerei im 16. Jahrhundert, p. 272.) Eine vollständigere Zusammenstellung solcher Darstellungen ist zu wünschen.

[2] Ein höchst interessantes Tafelgemälde, bezeichnet Abel Egeri 1549, das die Tellgeschichte in reicher Landschaft mit einer bedeutenden Zahl kleiner Figuren schildert, ist 1892 aus England für das Landesmuseum erworben worden. Gewiss verwandt mit diesem war ein von Zurlauben beschriebenes und noch nicht wieder aufgefundenes Bild, vgl. H. Herzog, ein altes Tellenbild, Anzeiger für schweizerische Altertumskunde 1886, p. 352. Dann sei das Gemälde auf der Kapellbrücke in Luzern, ca. 1610, noch erwähnt.

[3] Die älteste plastische Darstellung ist ein in der alten Polychromie intakt erhaltenes Holzrelief aus der Zeit um 1515 in einer luzernischen Privatsammlung. — Auf Zusammenstellung von Tell-Darstellungen auf Glasgemälden verzichte ich hier, da eine solche zu weit führen würde.

[4] His, Archiv für zeichnende Künste I 1865, p. 81—92. — His, Urs Graf in Zahns Jahrbüchern für Kunstwissenschaft VI 1873, p. 150—174 u. 257—262. — Muther Nr. 1280. Für die Beschreibung der einzelnen Bilder sei namentlich auf das Verzeichnis der Arbeiten Grafs von His verwiesen.

von Zurzach wird als Laienbruder in das Predigerkloster zu Bern aufgenommen — in seiner Zelle im Bette liegend wird er von einem als „Geist" vermummten Mönche an der Schulter gepackt — Jetzer kniet bei der Messe nach der Anweisung des Gespenstes mit ausgebreiteten Armen vor dem Altar — im Bett aufgerichtet, beschwört er das Gespenst — die heilige Barbara erscheint dem im Bette Liegenden — ebenso die „Madonna" — „Maria" geht ab, nachdem sie ihm die Wundmale beigebracht hat — sie besucht ihn nachts wieder und reicht ihm ein Tuch, worauf ein Kreuz zu sehen ist — neben dem im Bette aufgerichteten Jetzer steht die Madonna mit der Monstranz und Hostie — Jetzer kniet auf dem Altare vor dem blutweinenden Bilde der Pietà, hinter einem Vorhang ist ein Mönch versteckt, und vier Mönche nebst zwei Bürgern staunen das Wunder an — die vier betrügerischen Patres stehen vor den im Halbkreis auf Bänken sitzenden Ratsherren — einer der Mönche wird im Beisein von drei Bischöfen, zwei Bürgern und den drei übrigen Schuldigen an der „Strecki" gefoltert — Jetzer wird von vier Mönchen nackt auf einen Tisch gelegt und mit Zangen und Messern gepeinigt, einer steckt ihm die vergiftete Hostie in den Mund, ein anderer will den Schemel, worauf eine Monstranz steht, in den Ofen werfen — die vier Missethäter werden verbrannt. — Verhehlen wir uns nicht, dass viele Scenen packender und origineller hätten geschildert werden können. Wir werden in der Chronik des Luzerner Schilling demnächst eine Serie von Bildern zum Jetzerhandel kennen lernen, die, obschon formell schwächer, an Originalität der Auffassung und an lebenskundiger Schilderung diese Schöpfungen Grafs übertreffen.

Bedeutender sind die 16 vortrefflich gezeichneten Holzschnitte Urs Grafs zu dem 1511 bei Adam Petri in Basel erschienenen **Leben des heiligen Beat,** wo der Künstler mehrmals sein Monogramm angebracht hat. Einer eingehenderen Beschreibung überhebt mich das Verzeichnis der Grafschen Arbeiten von E. His[1], es genüge hier eine gedrängte Übersicht der Darstellungen. Unter Arme und Krüppel teilt der Heilige Almosen aus — der Papst giebt ihm den Segen — St. Beat predigt in einer Kapelle — er heilt Lahme und Kranke — tauft einen Heiden und zerstört Götzenbilder — flicht „fisch rüschlin" und Körbe mit einem Gefährten — kommt im Untersibenthal an — wird mit seinem Gefährten über den Fluss geführt — berganssteigend kommen die beiden zur Drachenhöhle — der Heilige vertreibt den durch die

[1] In v. Zahns Jahrbüchern für Kunstwissenschaft, VI 1873, p. 169 ff.

Luft entweichenden Unhold mit einem Stock — er kniet in der Höhle mit seinem Gefährten — tot wird er von mehreren Personen beweint — er wird bestattet und die Seele von Engeln gen Himmel getragen — Pilger wandern zur Kapelle bei der Höhle — der Gefährte Achates stirbt und wird begraben — zum Schluss Maria in der Strahlenglorie, zu Füssen zwei Wappen.

DIE ILLUSTRIERTEN HANDSCHRIFTEN AUS DER ERSTEN HÄLFTE DES 16. JAHRHUNDERTS.

Um 1505[1] ist in Zürich eine illustrierte **Kopie von Edlibachs Chronik** entstanden und bis 1507 fortgeführt worden. Das auf Papier geschriebene, durch einen bemerkenswerten Pressledерband mit gotisierenden Beschlägen geschützte Buch befand sich 1594, wie ein auf dem Deckel eingeklebtes Exlibris zeigt, im Besitze eines H. H. Berger, und wurde, nach einem Eintrag an nämlicher Stelle, im Jahre 1769 von Heinrich Heidegger der Zürcher Stadtbibliothek geschenkt (Ms. A 77). In den 177 Illustrationen sind zunächst Edlibachs Bilder frei kopiert. Eine stümperhafte Hand, offenbar der Schreiber, begann mit zwölf Darstellungen, die sich in Zeichnung und Farben eng an Edlibachs Original anschliessen, dasselbe aber an dilettantischem Ungeschick weit überbieten. Mit dem dreizehnten Bilde wird's auf einmal anders. Eine sehr begabte, aber rauhe Kraft setzt ein und führt die Illustration des Bandes bis zum Ende durch. Für die Hauptzüge der Komposition sind die Bilder Edlibachs massgebend geblieben, alles einzelne aber ist mit solcher Freiheit neu gestaltet, dass wir dem Künstler das Zeugnis grosser eigener Kraft und selbstbewusster Unabhängigkeit nicht versagen können. Dann ist die Erzählung des Schwabenkrieges mit ähnlich freier Benutzung der Holzschnitte aus Schradins Reimchronik illustriert; die wertvollsten Gaben jedoch hat uns der Zeichner in einer Reihe höchst interessanter eigener Kompositionen am Schluss des Bandes geschenkt. Da folgen wir in drei Bildern dem Fasnachtsbesuch der Zürcher zu Basel im Jahre 1503. Die Zürcher reisen zu Schiffe

[1] Das letzte illustrierte Ereignis ist der Brand von Mellingen 1505. Spätere, nicht illustrierte Einträge gehen bis 1507. Zur Datierung trägt ferner die Abbildung des St. Petersturmes in Zürich bei, der noch mit niedriger Bedachung erscheint, während 1505 ein schlanker Spitzhelm erstellt wurde. Vgl. Das alte Zürich, 2. Aufl. I, N. 581. Erste Angaben über das Manuskript von Martin Usteri, in der Edition von Edlibachs Chronik. Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich. IV, Einleitung p. VII. In dieser Edition auch das vollständige Verzeichnis der Bilder.

ab, ziehen in Basel festlich ein, verabschieden sich zum Schlusse mit einer schönen Rede, wobei die Reisetaschen — hölzerne runde Behälter mit Handhabe — nebenan auf dem Boden stehen. Ebenso fesselnd sowohl gegenständlich wie durch die frische lebenskräftige Schilderung sind drei grosse Bilder zum Zürcher Freischiessen von 1504, ein Armbrustschiessen zuerst, dann das Büchsenschiessen und zum Schluss der Glückshafen, Darstellungen, die mit Recht schon mehrfach für kulturgeschichtliche Studien verwendet worden sind [1].

Die Bilder dieses Illustrators, rauhe, handfertige, ungewöhnlich frisch hingeworfene Federzeichnungen sind mit einer auffallend kühl gestimmten Farbenskala koloriert. Kaltes Saftgrün, gebrochenes Braunrot, Okergelb,

23. Gerichtsverhandlung. (Aus der Kopie von Edlibach, 110 a.)

Stahlblau, graue Schattentöne. Die Zeichnung ist sehr skizzenhaft und vielsagend; mit fast stürmischer Hast ist die Feder auf dem rauhen Papier geführt. Die Einzelheiten der Figuren, wie Hände und Gesichter, sind nur

[1] Siehe Neujahrsblatt der Stadtbibliothek Zürich 1867, mit Reproduktionen. — Das alte Zürich. 2. Aufl. I, Note 153. — Reinhold Günther, Sonntagsblatt des „Bund" 1886. Die drei Bilder zum Schiessen neuerdings wieder reproduziert bei Dr. Walther Merz, Aktenstücke zur Geschichte des Schützenwesens in Aarau. Aarau 1896; das Bild des „Glückshafens" auch in der Schweizerischen Schützenfestzeitung, Winterthur 1895, Nr. 12, p. 165. — Erwähnt sei noch, dass am Schlusse des Bandes die interessante Abbildung von 64 im Schwabenkrieg eroberten Kanonen beigefügt ist, mit Angabe der Länge, Kugelschwere und des Ortes, wo sie erobert wurden.

summarisch angedeutet, unangenehm berühren die klotzigen Füsse. Rauhe Kraftmenschen führt uns der Zeichner vor Augen, bald lang und hünenhaft starkgliedrig, bald kräftig untersetzt. Die Gesichter mit den breiten, kurzen Nasen, den groben Lippen, den struppigen Bärten streifen oft nahe an Karrikatur. Derb, ungeschlacht, naturkräftig sind die Bewegungen. Einzelne Kostümstücke, die wir hier auf Schweizerboden zum erstenmal gewahren, thun das übrige, um uns eine Tagsatzung oder Gerichtsverhandlung dieser Leute als eine Versammlung der unheimlichsten Gesellen erscheinen zu lassen (vgl. Fig. 23). Ursprünglich ein lombardisches Kleidungsstück dürfte jener gewöhnlich breitgestreifte plaidartige Überwurf sein, der um die Schultern

24. Blutthat zu Greifensee. (Aus Edlibach Original p. 89, und Kopie fol. 55.)

geschlagen den ganzen Oberkörper einhüllt und im Verein mit einem breitrandigen, schief aufgestülpten Barett seinem Träger einen wenig vertrauenerweckenden Anstrich verleiht. — Bezeichnend für die durchaus naturalistische Richtung des Künstlers ist der von aller Stilisierung völlig unabhängige Blick in die Landschaft. Keiner von den schweizerischen Illustratoren hatte bis dahin in Baum und Strauch so viel Leben und Individuelles gesehen, keiner die Architekturen so leicht, frei und malerisch wiedergegeben, keiner über so viel Sinn für perspektivische Zeichnung von Interieurs und Strassenbildern verfügt, in welchen sich die Figuren ohne störendes Missverhältnis der Proportionen natürlich einfügen. An urwüchsiger Kraft und packender

Gegenwärtigkeit lassen sich mit diesen Illustrationen als fast gleichzeitige Werke nur jene zwei besten Holzschnitte von Etterlins Chronik vergleichen. Mit dem Mittelalter ist wie auf einen Schlag gebrochen. Den gewaltigen Abstand von den Bildern in Edlibachs Originalhandschrift mögen die in Fig. 24 gegenübergestellten Ausschnitte aus der Darstellung der Blutthat zu Greifensee verdeutlichen.

Leider ist der Künstler unbekannt. Nach einer Tradition hätte ein Stadtknecht Hans Waldmanns das Buch geschrieben. Jedenfalls war auch der Illustrator, wenn aus seinem Werk geschlossen werden darf, ein frischer, derber Geselle. Solche Umgebung mag auf einen jungen Künstler, der damals in Zürichs Mauern weilte, nicht ohne Eindruck geblieben sein. Erinnern wir uns, dass im Jahre 1507 Urs Graf bei Goldschmied Leonhard Tüblin in Zürich als etwa zwanzigjähriger Bursche in der Lehre stand. — —

25. Aus dem Luzerner Schilling fol. 260. Hand A.

Wieder ein vielfach gesteigertes Interesse erweckt **Kaplan Diebold Schillings Luzerner Chronik.** Über den Autor und seine Arbeit hat Th. von Liebenau die besten Aufschlüsse gegeben[1]. Um 1460 in Luzern als Sohn des Unterschreibers Johann Schilling aus Solothurn geboren — ein Neffe des Berner Schilling —, machte er 1476 auf 77 den Feldzug nach Nancy mit. Als Gehülfe seines Vaters wird er in die Kanzleigeschäfte eingeführt, war vermutlich Protokollführer im Amstaldenprozess und 1481 Substitut auf dem Tage zu Stans. Seit 1483 als Kleriker genannt, verwickelt er sich später in allerlei Händel und lässt sich in politische Thätigkeit ein. Sein Tod fällt in die Zeit zwischen 1518 und 1522. — Die Abfassung der Chronik muss nach 1507 begonnen sein; sie verfolgt die Ereignisse bis zum Jahre 1509, die Ausarbeitung der illustrierten Reinschrift aber umfasst die Jahre 1511 bis 1513,

[1] Th. von Liebenau, Chronikschreiber Diebold Schilling von Luzern. Monatrosen des schweizerischen Studentenvereins. XV, 1870/71, p. 213, 245. Auch separat. — Dazu G. von Wyss in der Allgemeinen deutschen Biographie, XXXIV, 717. Dort die ältere Litteratur

wie mehrere auf den Bildern angebrachte Daten[1] beweisen. Im letzteren Jahre dürfte Schilling das fertige Werk dem Rate überreicht haben. Bis zu Anfang unseres Jahrhunderts wurde die Chronik im Staatsarchiv vor den Augen Fremder streng verwahrt, seitdem bildet der aus 341 Pergamentblättern in gross Folio bestehende Prachtband einen Hauptschatz der Luzerner Stadtbibliothek. Der mit gepressten Ornamenten reich verzierte Einband ist eine mustergültige Arbeit im Renaissance-Stile. Die hübschen Messingbeschläge tragen die Bezeichnung „Jörg Schwizer 1577. H. A."

Seit langem ist man einig, dass die 443 Bilder in Schillings Chronik grössere Beachtung verdienen als der Text. Die Illustrationen wechseln an Grösse und Format von kleinen Breitbildern bis zu grossen zweiseitigen Volltafeln; schmale Hochbilder sind am gewöhnlichsten.

Eine einzigartige Stellung unter den schweizerischen Bilderchroniken nehmen diese Illustrationen schon durch ihre technische Behandlung ein. Sämtliche nämlich sind mit Deckfarben gemalt, und die Umrisse derb mit schwarzer Tinte nachgezogen. Im Gegensatz zur Darstellungsweise der kolorierten Federzeichnungen erstreben diese Malereien eine vollständig bildmässige Wirkung.

Das Pergament, die sorgfältige Schrift, die reiche Bilderwelt, Alles zeugt dafür, dass Schilling seiner Vaterstadt ein glänzend reiches Prachtwerk stiften wollte. Breite Umrahmungen, bald farbig (zumeist rot), bald in Gold und Silber gehalten, und nicht selten mit zierlich spätgotischen Masswerk-, Blatt- und Bandornamenten, oder mit Inschriften[2] gefüllt, umschliessen die farbenreichen Scenen. Da und dort sind ausserhalb der Bilder auf dem Rande

---

verzeichnet. — Edition des Textes: Diebold Schillings Luzerner Chronik. Luzern 1862 mit Vorbericht von Dr. Kasimir Pfyffer. — Über die Bilder: Rahn, Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz, 711; L. Vogel, Anzeiger für schweiz. Altertumskunde 1870, p. 137; K. Lütolf, Luzernische Gotik. Monatrosen des schweiz. Studentenvereins XXXII, 1887/88, p. 680, mit nicht sehr zutreffender Charakteristik. — Reproduktionen: vier Bilder bei Th. von Liebenau, Das alte Luzern. Acht Bilder in flauer, wenig charakteristischer Wiedergabe in der Textedition; zwei Illustrationen in der Festzeitung des zentralschweizerischen Schützenfestes Luzern 1889. Farbige Tafel bei Baumann, Geschichte des Allgäus II, zu p. 56; Lichtdruck (Bundesschwur zu Basel 1501) in der Denkschrift der Historischen und Antiquarischen Gesellschaft zu Basel zur Erinnerung an den Bund der Eidgenossen vom 1. August 1291, Basel 1891; eine weitere Probe (Tagsatzung zu Stans) im Geschichtsfreund, Bd. II.

[1] Die Jahrzahl 1511 findet sich auf fol. 61, 82, 247.
1512 auf fol. 41, 41ᵇ, 59ᵇ, 83ᵇ, 90ᵇ, 94ᵇ, 119ᵇ, 128, 136.
1513 auf fol. 15, 164ᵇ, 185ᵇ, 272, 310ᵇ.
Auffallenderweise finden sich die Daten (und auch die Monogramme) ausschliesslich auf Bildern der ersten der zwei Hände, die sich in die Illustration geteilt haben.

[2] So findet sich als Umrahmung einer Turnierdarstellung (fol. 15) die merkwürdige Inschrift, vielleicht ein Heroldsruf: WOLHAR WOLHAR SECHCG (?) AN ANDER

allerlei naturalistisch gemalte Zierden zu sehen: ein Rotkehlchen, ein Streichinstrument, eine Kornblume, ein vom Bolz durchbohrtes Herz, eine Fliege, eine Primel, ein Erdbeersträusschen, eine rote Nelke, ein Hahnenfusszweig mit gelben Blüten, eine gelbe Wasserrose, eine Bohnenblüte und anderes mehr.

Eine ältere und eine jüngere Richtung der schweizerischen Kunst ist in Schillings Chronik vertreten. Zwei Hände haben sich nämlich, durchschnittlich etwa nach je zwanzig Bildern abwechselnd, in die Illustration geteilt[1].

In den Bildern des ersten Illustrators — ich nenne ihn „Hand A" — lernen wir einen noch vorwiegend in der spätgotischen Kunstweise sich bewegenden, mässig begabten Meister kennen, dessen Schöpfungen nicht sowohl durch Vorzüge der Zeichnung und Komposition, als vielmehr durch satte Farbenpracht, durch ungewöhnlich treue Wiedergabe aller Einzelheiten und durch einen kulturgeschichtlich hochinteressanten Darstellungskreis uns anziehen. Einige dieser Bilder sind signiert — es finden sich die Bezeichnungen „Hald" zweimal, HVK zweimal, LW, SAN und DGO je einmal[2] — doch wechseln mehrere Monogramme derart, dass keines mit Bestimmtheit auf die Person des Illustrators bezogen werden kann. Wie kommt es überhaupt, dass auf Bildern, die ganz gewiss von einer und derselben Hand herrühren, sich ungleiche Monogramme finden? Hat der Meister vielleicht mit einem Gesellen gearbeitet, dem ein gewisser Anteil an den Illustrationen überlassen wurde? — Die Ausführung zeigt nicht durchwegs den nämlichen Grad von Sorgfalt. Feiner durchgearbeitete Bilder wechseln mit flüchtigen und selbst sehr rohen Leistungen. Bei näherem Zusehen gewahren wir sogar gewisse stilistische Unterschiede in den Bildern dieses Meisters. So fällt eine Gruppe von Illustrationen durch lebendigere Komposition, kleinere Figuren, aber auch

---

SECCHCG (?) DZ GOT GEB · DZ WIR OBLIGEND IN EINEM HOLEM WEG · HALBER WIB HALBER MAN · DZ IST WOL GE · DAN.

Dann fol. 132: HAB GOT LIEB VOR ALLEN DINGEN SO MAG ES DIR NIT MISELINGEN; wiederholt fol. 305 mit dem Zusatz: VND LAS ALLES DAS DICH LAST WEN ALES BIDL .. (?).

[1] Die beiden Illustratoren wechseln in folgender Weise miteinander ab: Hand A: fol. 2 bis 15, 24ᵇ—137ᵇ, 160—176, 185ᵇ—192ᵇ, 202ᵇ—224, 240—250ᵇ, 259—281ᵇ, 299—324ᵇ, 332 bis Schluss. Hand B: fol. 16—24, 138—160, 177—184ᵇ, 193ᵇ—201ᵇ, 225—242ᵇ, 251 bis 258ᵇ, 283—298ᵇ, 325—331. — Öfters sind diese Serien von der Hand des Schreibers mit einer besondern Numerierung versehen. Ähnliche Angaben hat der Schreiber an einigen Stellen über die Farbe gemacht, welche er für die Umrahmung wünschte. So „Silber" 139 und 142ᵇ, „Golt" 147 und 150ᵇ, „rot" 151ᵇ u. s. w. Der Maler hat sich indessen an diese Vorschriften nicht gehalten, sondern beliebige Farben gewählt.

[2] Siehe die eingangs gegebene Zusammenstellung der Monogramme.

durch eilfertigere Ausführung auf (fol. 61 bis ca. 82). Halten wir damit zusammen, dass sich gerade hier die frühesten Datierungen (1511) finden, und dass das Pergament hier von anderer Qualität ist als in den übrigen Teilen der Chronik, so dürfte die Annahme erlaubt sein, dass Hand A mit diesen Bildern, also nicht mit den ersten im Bande, die Arbeit begonnen hat. In den 1512 und 1513 datierten Malereien ist dagegen von einer weiteren Wandlung in Stil und Technik nichts mehr zu gewahren.

Dem Meister war ein sorgsam beobachtendes Auge gegeben [1]. Selbst unbedeutende Kleinigkeiten entgiengen ihm nicht. Achten wir beispielsweise auf die Wiedergabe von gezimmertem Holzwerk, so überrascht es, wie fleissig die Zapfen und Verzahnungen gezeichnet sind. Die Darstellung der Architekturen fesselt denn auch ganz besonders. Mit grossem Fleisse sind Dach- und Firstziegel gezeichnet, die Ecken mit Quadern verblendet, das in meergrünen Tönen gehaltene Mauerwerk durch weiss aufgehöhten Fugenschnitt zierlich belebt, und selbst die kleinen Vertiefungen, welche die Steinzange beim Bau in den Quadern zurückgelassen hat, sind öfters sorgsam wiedergegeben. Und ebenso hat der Meister auf die Darstellung von Hausrat, Ausstattung, Waffen, Kostümen und Stoffen — Pelz, Wolle, Sammt sind charakteristisch unterschieden — mit der ganzen Freude eines fleissigen Realisten sein Augenmerk gerichtet. Hier zum grössten Teile liegt das Geheimnis, das diese Bilder so durchaus individuell erscheinen lässt und ihnen eine ausgesprochene Lokalfärbung verleiht. Die perspektivische Zeichnung der Architekturen und Innenräume ist nicht eben tadellos, von theoretischer Perspektive hatte der Meister gewiss kaum eine Ahnung, aber durch fleissiges Beobachten gewann er doch eine gewisse Übung im Verkürzen. Sichtlich sollen die Figuren mit ihrer Umgebung ins richtige Grössenverhältnis treten, und in den meisten Bildern, namentlich aber in Interieurdarstellungen, ist das voll gelungen. Wo indessen die Deutlichkeit der bildlichen Erzählung es zu verlangen schien, übertrieb der Zeichner unbedenklich die Grösse der Figuren. Es sei hier auch die kunstgeschichtlich nicht bedeutungslose Erscheinung notiert, dass an einer Stelle (fol. 76) Untergebene von den Vorgesetzten durch kleineren Wuchs unterschieden sind, was in der Zeit um 1512 ganz einzig dastehen möchte, wenn wir von den archaistischen Wiederholungen ähnlicher Darstellungen in der Meinradslegende, wie sie bis zum Ende des 16. Jahrhunderts vorkamen, absehen wollen [2].

[1] Zur Illustration der folgenden Charakteristik sei auf die beigegebenen Reproduktionen nachdrücklich verwiesen.

[2] Für das 14. Jahrhundert wurde diese Erscheinung noch konstatiert von Lamprecht, Bildercyklen und Illustrationstechnik im späteren Mittelalter. Repertorium für Kunstwissenschaft VII. 408. Dazu der Zweifel von Kautzsch, Einleitende Erörterungen, p. 29, Note 1.

26. Die Beute von Grandson in Luzern. (Aus dem Luzerner Schilling, fol. 99 b, Hand A.)

An fleissiger Durchbildung des Einzelnen steht die Landschaft etwas zurück. Zwar sind die Gründe individueller gestaltet, die Terrainformationen realistischer erfasst, vertiefte Hintergründe besser gegeben, als in den früheren Illustrationswerken. Aber die Ausführung dieser Dinge ist sehr summarisch. Die Vordergründe sind nur selten mit Blumen und Gräsern belebt, ein kräftiges Grün, vorn ins Bräunliche und nach der Ferne ins Gelbliche überspielend, herrscht fast regelmässig in den Gründen. Erde und Felsen sind in unscharfen Formen braun mit dem Pinsel modelliert, ferne Schneeberge als geballte Massen gegeben. Auf solche Dinge muss man achten, um festzustellen, wie hier am Ausgang der spätgotischen Epoche der Sinn für malerische Auffassung der Naturformen an die Stelle jenes zeichnerischen Stiles getreten ist, dem Tschachtlans Chronik ihre kristallinisch stilisierten Berge, ihre zackig ausgeschnittene Erdrinde, ihre in Spirallinien gebannten Wasserstrudel verdankte. Und doch ist merkwürdigerweise auch hier die mittelalterliche Stilisierung der Naturformen noch nicht ganz überwunden. Wolken sind noch hie und da (z. B. fol. 3) nach Art gefältelter Halskrausen, Bäume noch da und dort (so 127, 170^{b}) mit ornamentartig gesonderten Blattbüscheln gezeichnet, solche Erscheinungen aber doch verschwindend selten geworden. Der Luftperspektive ist in den vertieften Gründen noch wenig Rechnung getragen — wie wird uns der zweite Illustrator hierin überraschen! — und den Beleuchtungsproblemen steht der Meister noch recht naiv gegenüber. Regelmässig sind die Architekturen von links erhellt, und nächtliche Scenen ruhig in gewohntem Tageslicht (so 215^{b}) geschildert. Doch sei nicht unerwähnt, dass einmal ferne Schneeberge sich in der Abendsonne röten[1].

Schillings Chronik enthält auch mehrere Landschaftsbilder ohne irgendwelche Figuren. Einer ersten Schöpfung dieser Art, die wir schon 1480 im „Zürcher Schilling" getroffen, wären topographische Darstellungen, wie das „alte Bern" in einer Initiale des Spiezer Schilling und die Ansicht von Luzern bei Etterlin anzureihen[2]. Schilling nun bringt zwei Überschwemmungsbilder,

[1] Als Probe ähnlicher Stimmungseffekte ist vor allem Niklaus Manuels Temperabild mit Pyramus und Thisbe in der öffentlichen Kunstsammlung zu Basel zu nennen. Dazu der Feldbacher Altar im Museum von Frauenfeld, wo ein zarter gelber Abendhimmel mit rosigen Wölkchen vorkommt.

[2] Zum Auftreten rein landschaftlicher Kunstschöpfungen sei an Dürers Aquarelle erinnert. In der schweizerischen Kunst überrascht uns 1513 Hans Leu in Zürich mit einer frischen Landschaftsskizze (Händtke, Schweizerische Malerei p. 145), sodann Urs Graf 1514 mit zwei ausserordentlich geistreich mit der Feder hingeworfenen Zeichnungen; um die nämliche Zeit etwa dürfte eine phantasievolle landschaftliche Federzeichnung Niklaus Manuels entstanden sein (Basel, öffentliche Kunstsammlung U. 10, Nr. 62, 65, 19). — Ein m. W. bisher noch nicht beachtetes landschaftliches Aquarell aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts befindet sich im Louvre, Réserve des dessins, „Ecole allemande ou flamande" Nr. 18964.

darunter eine Wassergrösse des Krienbaches im Obergrund zu Luzern (fol. 8ª), mit dem Pilatus im Hintergrunde. Ja selbst eine Art Still-Leben findet sich, die malerisch in einem Interieur gruppierte Beute von Grandson (99ᵇ, hier Fig. 26 auf p. 103). Es sei jedoch nicht übersehen, dass weniger ein rein künstlerischer Trieb, als vielmehr das Streben nach Verdeutlichung des Textes zu solchen Darstellungen führte, wie wir denn überhaupt den vorwiegend illustrativen Charakter unserer Bilderchroniken nie ausser acht lassen wollen. Eher vielleicht treffen die Voraussetzungen eigentlicher Landschaftsmalerei in einem sehr merkwürdigen, leider ganz roh ausgeführten Bilde zum Bericht über einen schneelosen milden Winter (223ᵇ) zu. Nicht ohne ein stimmungsvolles Erfassen des ersten Vorfrühlings ist diese Landschaft gegeben: entlaubte Bäume, im Mittelgrund eine zerfallene Ruine, schmutzig gelbgrüne Matten, auf denen Primeln, Märzblümchen und nickende gelbe Glockenblumen als erste Frühlingsboten blühen.

Fassen wir das Figürliche ins Auge, so erfreut die treue, kulturgeschichtlich höchst wertvolle Wiedergabe von Trachten, Rüstungen und Waffen. Mit diesen äusserlichen Dingen aber hält die Zeichnung der Gestalten selbst nicht Schritt. Lebhaftere Bewegungen fallen linkisch und masslos plump aus, und die ganze Formenanschauung des Meisters will zur Schilderung erregter Scenen nicht recht passen. Die Pferde, dicke, schwerfällige Tiere, unterscheiden sich stark von der kleinen leichten Rasse in den früheren Chroniken. Die menschlichen Figuren, die uns der Meister sehr gern vom Rücken sehen lässt, sind untersetzte, wohlgenährte, dickköpfige Spiessburger mit kurzen eingesteckten Hälsen und merkwürdig verkürzten Oberschenkeln, Hände und Füsse sind bald zu gross, bald zu klein; die innere Struktur des Körpers vermag der Meister nie recht zu erfassen. Oft erregen die Figuren mit ihrer plumpen, energielosen, knieweichen Haltung, dem trägen, unbehülflichen Thun den erheiternden Eindruck von Karrikaturen. Die grobgebildeten Gesichter wahren durchgehends den nämlichen teilnahmslos-dummen Ausdruck, und nur Erregungen stärkster Art, wie etwa die Todesqualen eines Gefolterten, finden Ausdruck in verzweifelten Grimassen. Weit besser tritt der Anteil der Figuren an den Vorgängen durch ein zwar bedächtiges, doch deutliches Geberdenspiel zu Tage.

Ähnliches gilt von der Kompositionsgabe des Meisters. Die Schilderung reich bewegter, lebensvoller Vorgänge befriedigt nie. Schlachtbilder namentlich sind überfüllt und unklar, mit grösseren Massen von Figuren weiss der Zeichner nicht umzugehen. Bilder wie die Belagerung von Neu-Habsburg durch die Luzerner (fol. 8ᵇ), wo vor der Burg ein von hinten gesehener Knäuel von Bewaffneten steht, während ein einziger Mann eine Leiter ersteigt, zeugen von der Unfähigkeit, solche Scenen reich und anschaulich zu entwickeln. Schlachtbilder sind oft nichts weiter als plumpe Prügeleien. Um

so besser gelingen ruhige Scenen, wo der Meister seinem Behagen an friedlicher Gemächlichkeit freien Lauf lassen konnte. Feierliche Züge, Versammlungen, genreartige Stoffe, alle Bilder überhaupt, wo die Figuren bloss im Stehen und Gehen, in Unterredung und einfacher Hantierung wiederzugeben waren, und wo Landschaft und Architekturen eine bedeutsame Rolle spielen, sind gemütvoll ansprechende Darstellungen eines echt luzernischen Dolce far niente, die in ihrer schlichten Treuherzigkeit zum Heimeligsten zählen, was die schweizerische Spätgotik geschaffen hat.

Durch eine freudige, bunte Färbung wird der Reiz solcher Bilder noch wesentlich erhöht. Der Illuminator zeigt noch ein ungeschwächtes Gefallen am Glanz der vollen, satten Farbe. Ein intensives, glänzendes Blutrot und kräftiges Blau sind häufig an Gewändern. Nächstdem ist (aufgehöhtes) Weiss, Violett, Schwefel- und Okergelb, Grün, Braun, Schwarz, für reichere Kostüme auch Gold und Silber verwendet. Die Gruppierung der Farben zeugt oft von hohem Geschmack. Die Bilder sind mit schwarzer Tinte vorgezeichnet, dann gemalt und zum Schlusse wieder mit tiefschwarzen Umrissen etwas roh nachgezogen. Nackte Teile sind mit sorgsam vertriebenen weissen Lichtern modelliert, die meist blonden Haare mit fein aufgestricheltem Chromgelb gehöht, die Gewänder bald bloss mit der Lokalfarbe, bald mit hellen Lichtern, wohl auch als Schillerstoffe in zwei Farben behandelt, Prunkgewänder und Teppiche mit Damastmusterungen belebt, Schmuck und Kostbarkeiten fleissig in Gold durchgeführt.

Ein anderer Geist durchdringt die Bilder des zweiten Illustrators, den ich „Hand B" nennen will. War aus ruhig schlichtem Bürgertum die ganze Anschauung des vorigen Meisters hervorgegangen, so holt dieser zweite Künstler seine Darstellungswelt aus anderen Kreisen. Bäurische Derbheit und etwas von der wilden Zügellosigkeit der Reisläufer und Landsknechte beherrscht seine Kunst. Er ist ein begabter Vertreter jener Künstlergruppe, welche in der Schweiz den raschen Übergang von spätgotischer Gebundenheit zum rückhaltlosen Naturalismus des 16. Jahrhunderts repräsentieren. Das Sorgsame, Gediegene der technischen Behandlung ist handfertigerer Mache gewichen. Dem kecken Vortrag mit freiem Pinsel ist grössere Bedeutung eingeräumt als in den Bildern der Hand A. Eine Vorzeichnung in schwarzer Tinte [1] ist zunächst mit gebrochenen Lokalfarben angelegt, „untermalt", darauf wird die Modellierung vorwiegend durch keck hingesetzte, unvertriebene Lichter bewirkt. Zuletzt eine etwas derbe Nachzeichnung der Umrisse, die sich aber meistens auf Figuren und Gegenstände des Vordergrundes beschränkt, während die Fernen spielend leicht bloss mit dem Pinsel

[1] Deutliche Spuren derselben sind z. B. fol. 183 wahrzunehmen.

ausgeführt sind. Stellenweise (so fol. 292—298[b]) werden die Figuren mit der Feder schraffiert. Ganz anders als in den Bildern der Hand A ist die Palette zusammengesetzt. Gebrochene, mit Weiss abgestimmte Farben herrschen vor, der Auftrag ist nicht glänzend, sondern matt, ungebrochene intensive Farben dienen nur als kleinere Interpunktionen. Zum erstenmal wird Gelb, eine früher verpönte Farbe[1], an Gewändern sehr reichlich verwendet. Gold und Silber fehlen gänzlich; auch die verzierten Rahmen sind durch glatte, zumeist rote Ränder ersetzt. Sorgfältige Ausführung von Einzelheiten kümmert den Künstler wenig. Naturalistische Gesamtwirkung ist sein erstes Gesetz.

Das ist ein Kennzeichen neuer, spezifisch malerischer Richtung, die, bei Hand A bloss angekündigt, hier in voller Kraft durchschlägt. In der Behandlung von Architekturen und Landschaft tritt sie uns besonders klar entgegen. Nicht sauber und spiegelblank, wie Hand A, pflegt dieser zweite Illustrator die Bauten darzustellen; er hat den malerischen Reiz von altem Gemäuer kennen gelernt, wo seltsam gebrochene Töne wunderlich durcheinander spielen. Ziegeldächer malt er nicht in frischem Rot, wie sein Genosse, sondern in gebrochenen, stumpfen Tönen. In allem zeigt sich das Auge eines Malers, der kecken Sinnes und frei von jeglicher Tradition nur aus Selbstgeschautem schöpft und, durch eine angeborene koloristische Begabung unterstützt, Bilder voll Licht, Luft und derbem Leben schafft.

Im Landschaftlichen liegt recht eigentlich die Bedeutung dieses Illustrators. Keine Spur mehr von stilisierten Naturformen. Zu Schöpfungen moderner Freilichtmalerei gestalten sich viele seiner Hintergründe. Statt geplagter Kleinmalerei ein flotter Pinselvortrag, statt pedantischer Analyse der fernen Einzelheiten ein malerisches Erfassen des Gesamteindruckes. Die Bilder, kühl und hell gestimmt, treten in starken Gegensatz zu den farbensatten und oft allzuschweren Malereien der Hand A[2]. Am meisten überrascht es, dass, wohl zum erstenmal in der schweizerischen Kunst, in diesen landschaftlichen Gründen das Leben von Luft und Licht erfasst ist. Da erglänzen gelbgrüne Matten unter blauem Himmel in sonnigem Licht, während die Schatten in kühlem Violett gehalten sind und die Fernen sich in indigoblaue Züge verlieren; dort herrscht bedeckter Himmel, unter welchem sich Bäume und Felder in kühles Graugrün kleiden und alles in trüben, fast schmutzigen Tönen erscheint. Und nicht selten sind die landschaftlichen Fernen in weisslichen Nebeldunst gehüllt.

Für die selbständige naturalistische Richtung des Künstlers ist bezeichnend, dass er das Grössenverhältnis zwischen den Figuren und ihrer Um-

[1] Valerius Anshelm, Berner Chronik zum Jahre 1503, II 309.

[2] Auf die Bilder fol. 138—148, 183, 283, 293[b] u. v. a. ist besonders zu achten. — Dazu die Reproduktion auf unserem Titelblatt.

27. Volksfest auf dem Brühl zu Einsiedeln. (Luzerner Schilling fol. 275, Hand A.)

gebung stets in natürlichem Rahmen hält. Im Figürlichen ist der Künstler viel begabter als sein Genosse. Kurzer Hand und glücklich nimmt er es mit formellen Schwierigkeiten auf, aber es fehlt jeder feinere Zug und der Sinn für Zierliches und Schönes. Seine Figuren sind ein gelenker, derber, wilder Menschenschlag, der viel selbstbewusster und freier auftritt als die linkischen Leute der Hand A. Die Bewegungen sind meist sicher und zügig, ja oft virtuos gezeichnet, aber nur allzu oft lässt sich der Illustrator zu Flüchtigkeit und lässigem Schlendrian verleiten. — Noch immer fehlt eine durchdachte Komposition. Aber es pulst in diesen Bildern doch ein viel freieres Leben als bei Hand A. Die Gruppen sind ungezwungener, ja selbst allzu locker gefügt, und die grösseren Schlachtbilder leiden ganz im Gegensatz zu den überfüllten Kompositionen des spiessbürgerlichen Genossen an verzettelter Anordnung.

Die ausserordentliche Bereicherung der Stoffwelt verleiht dem grossen Buche Schillings ganz besonderen Wert. Was immer ausser den Kriegsereignissen die Aufmerksamkeit jenes Geschlechtes zu fesseln vermochte, fand hier eine Stätte. Bürger- und Bauernleben wird in den Kreis der Darstellungen aufgenommen, merkwürdige Naturereignisse, Hexen-, Kometen- und allerhand Wundergeschichten, Drachen, Missgeburten und qualvolle Exekutionen beschäftigen die Zeichner. Wir stehen jener Stoffwelt gegenüber, welche der populäre Holzschnitt des 16. Jahrhunderts sich vorwiegend ausersehen hat, und mächtig kündet sich jener Geist, der später den Zürcher Chorherrn Wick zu seinen merkwürdigen Sammelbänden veranlasst hat. Für die Kenntnis schweizerischen Volkslebens jener Tage sind diese Bilder eine ausserordentlich wichtige und noch wenig benutzte Quelle. Es soll im folgenden aus dieser Bilderwelt das eine und andere kurz beschrieben werden, um so mehr, da diese Umschau beleben und ergänzen wird, was zur allgemeinen Charakteristik der zwei Illustratoren soeben gesagt wurde.

Den ersten Anstoss zu Darstellungen aus dem Volksleben gab natürlich Schillings vielseitiger Text. Gerade an solchen Kapiteln fanden die Illustratoren ihr sichtliches Gefallen. Oft aber drängt es die Künstler — namentlich Hand A — zu genrehafter Ausgestaltung der Scenen, ohne dass der Text im geringsten dazu aufforderte. In dieser Art ist einmal eine Volksbelustigung auf dem Brühl zu Einsiedeln dargestellt (Hand A, fol. 275, vorstehende Fig. 27). Im Vordergrund ist Einer im Begriff, ohne „Anlauf“ den Weitsprung zu produzieren und arbeitet durch Armeschwenken der Bewegung vor. Hinter ihm ein Steinstossen, wobei ein quergelegter Stock das Ziel bezeichnet. Zwei Andere, nur mit Hosen und Hemd bekleidet, schwirren fliegenden Haares im Sprunge durch die Luft, und hinter einer Gruppe von Zuschauern haben sich zwei Ringer regelrecht

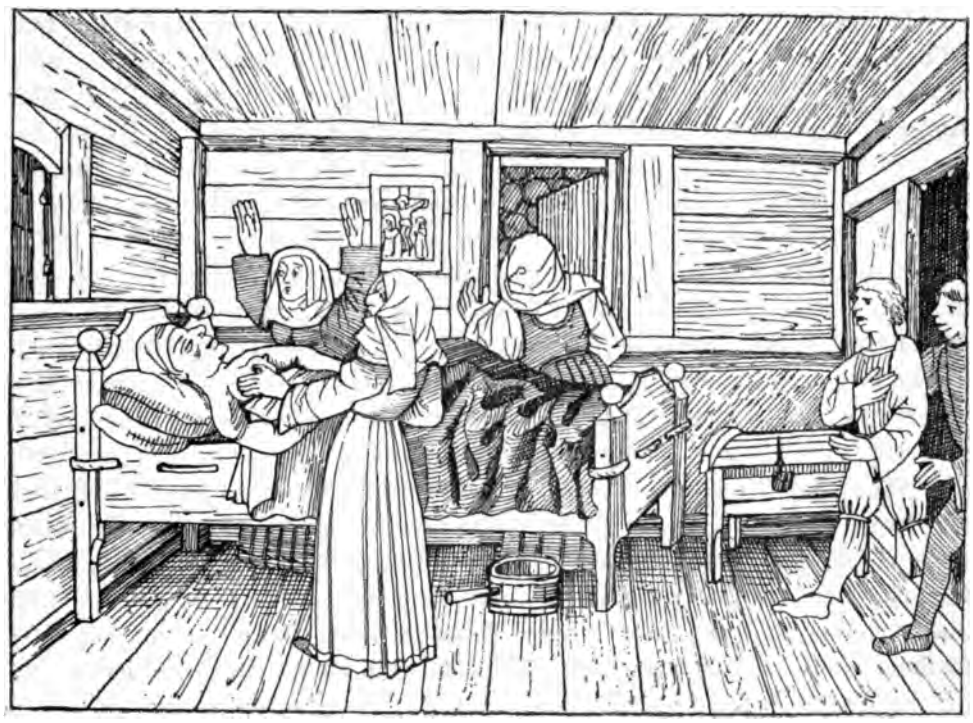
gefasst[1]. — Spiel und Belustigung ist überhaupt häufig dargestellt. Das Verzeichnis der eidgenössischen Dienstleute zu Eingang des Bandes wird (fol. 15, Hand A) mit der Darstellung eines Turnieres geschlossen, ohne dass der Text so etwas vorschreibt[2]. Die Scene spielt auf dem Hauptplatz einer Stadt und lauter bürgerliches Volk schaut ihr in hellen Scharen zu, während die Turnierdarstellungen in den Berner Chroniken des 15. Jahrhunderts nur Ritter und Knechte im Freien vor Augen führten. — Ein grosses Schiessen zu Konstanz (62[b]) mit interessanter Darstellung von Schiessständen und Scheiben, ein Knaben-Armbrustschiessen in Altdorf, wozu die Luzerner einer freundlichen Einladung der Urner gefolgt sind (293[b]), ein Armbrust- und Büchsenschiessen zu Luzern mit Urner Schützen zu Besuch (296[b]) sind willkommene Ergänzungen zu den Darstellungen des Zürcher Freischiessens in Edlibachs Kopie[3]. — Bei einer Fasnachtsbelustigung (258 A) spazieren tanzlustige Pärchen ringweise um einen Baum herum, unter welchem ein Zitherspieler und ein Hornbläser auf einem Bänklein sitzen. Ein andermal handelt es sich um einen spezifisch luzernischen Fasnachtsscherz. Die Basler, in der Absicht, die Luzerner zu einem lustigen Feste herzulocken, lassen durch ihren Bürger Heinrich zum Hasen die mit Stroh gestopfte Fritschimaske aus Luzern entführen, und der Räuber zieht auf seinem Gaule triumphierend in Basel ein, indem er die gewaltige bärtige Maske emporhält (255, Hand B, reproduziert Textausgabe p. 195). — Köstliche Proben unmittelbarer Volkstümlichkeit hat der erste Illustrator in mehreren Geschichten von Verbrechen und ihrer Sühne geliefert. Dem Entlebucher Aufrührer Amstalden wird in einer Gartenwirtschaft aufgehorcht, damit man Grund zur Verhaftung habe. Unter einem Baum mit stilisiertem Blattwerk sitzt der grosse starke Mann am Wirtstische bei einigen Kameraden. Mächtige gelbe Ballen — wohl Käse oder „Ankenstöcke“ — sind auf Holztellern serviert. Im Vordergrund haben sich an einem besonderen Tische die Horcher niedergelassen. Einer, der dem Aufrührer den Rücken kehrt, schreibt das Gehörte eifrig in ein Buch, während die übrigen zum Zeugnis der Wahrheit drei Finger erheben. Amstalden wird dann in die Stadt gelockt, und wie er auf dem Weinmarkt vom Gaul gestiegen ist, verhaftet (128, reproduziert Textausgabe p. 97). Man nimmt ihm das Schwert ab und führt ihn zum Wasserturm. Auf dem Estrich des Turmes, einem luftigen, mit Holz verschalten Söller, wird er angesichts der Marterwerkzeuge geständig (129[b], A).

[1] Zu dieser Darstellung ist die von F. von Jecklin im Anzeiger für schweiz. Altertumskunde 1894, p. 344 publizierte Einladung zu einem Freischiessen in Rottweil zu vergleichen.

[2] Die Randumschrift ist oben p. 100, Note 2, mitgeteilt.

[3] Siehe oben p. 97.

Seine Hinrichtung (131 A) macht den Beschluss. — Zwei ähnliche Geschichten spielen zu Ettiswil. Da zunächst die in zwei vierteiligen Bildern geschilderte Sakramentsgeschichte (fol. 59 und 59^b, Hand A)[1]. Eine verbrecherische Frau entwendet im Chor der ländlichen Kirche die heilige Hostie aus dem Sakramentshäuschen. Sie trägt dieselbe auf eine Wiese hinaus, begleitet von ihrem kleinen Mädchen. Dann legt sie die Hostie in einen Busch. Kaum hat sie mit ihrem Kinde den Rücken gewendet, so knien auch schon zwei Engel vor dem Busche. So die Darstellungen des ersten Bildes. Nun die Entdeckung des Frevels: zwei Engel singen auf jener Stelle und weidende Schweine beugen die Knie, so dass eine Frau und ein Mädchen auf die Sache aufmerksam werden. In der zweiten Abteilung ist Priesterschaft und frommes Volk mit Kreuz und Fahnen hinausgezogen, und der Pfarrer legt die wiedergefundene Hostie auf eine goldene Patene. Dann zieht die Prozession in die Kirche ein. An jener Stelle auf dem Felde ist eine provisorische Kapelle aus Holz errichtet worden, vor welcher die Wallfahrer beten. — Die zweite Ettiswiler Verbrechergeschichte endet mit der höchst interessanten Darstellung



28. Entdeckung der Mordthat des Hans Spiess zu Ettiswil. (Luzerner Schilling fol. 215^b, Hand A.)

[1] Ob die Tafelbilder in der Sakramentskapelle zu Ettiswil aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts, mit Darstellungen der nämlichen Geschichte, mit diesen Schillingschen Illu-

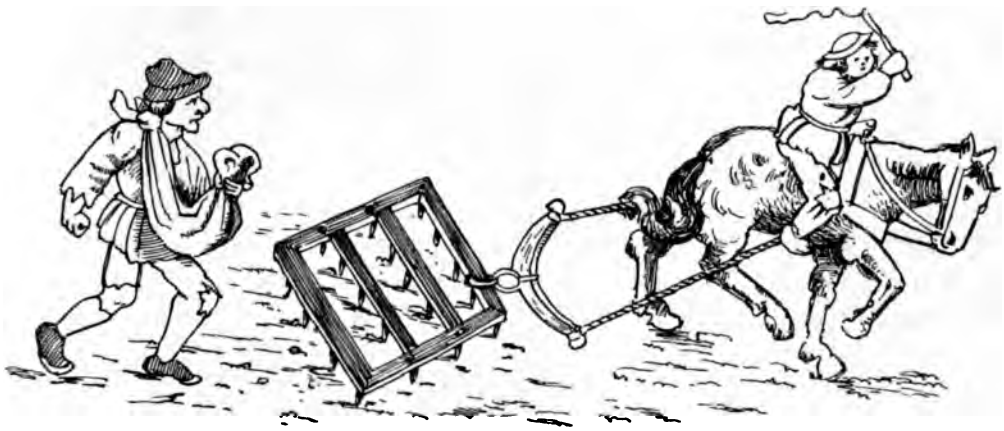
einer Bahrprobe. Hans Spiess, ein junger Kriegsknecht, erwürgt nachts im Bette sein braves Weib Margret, das der Illustrator mit Hässlichkeit verschwenderisch ausgestattet hat. Andern Tages dringen Nachbarn in die Kammer und finden die Frau tot (fol. 215 A, Fig. 28). Die Ausstattung des ländlichen Raumes, die mit einem Seil zusammengehaltene Bettstelle, die kofferartige Truhe, das hölzerne Gefäss, der Helgen an der Wand fesselt in diesen zwei Darstellungen nicht weniger als die Tracht der Bauern. Im dritten Bilde wird der eingefangene Mörder vergeblich „am Folterseil gehandlet", und so nimmt die Justiz ihre Zuflucht zur Bahrprobe (216[b], A, reproduziert Textausgabe zu p. 164)[1]. Der am ganzen Leib kahl geschorene und an einem Bein gefesselte Mörder ist splitternackt vor die ausgegrabene, im Kirchhof aufgebahrte Leiche seiner Frau geführt worden, die bei der Annäherung zu schäumen und zu bluten anfängt. Die verdiente Räderung (217 A) macht den Schluss. Ähnliche Bilder folgen: Tückeli, der Wirt zum Sternen in Zürich, ermordet im Walde einen Rebmann (218 A) und wird gerädert (218[b]), nachdem das Rebmesser des Getöteten bei der Berührung des Mörders Blut geschwitzt hat.

Exekutionen wie Rädern, Verbrennen, Foltern, Schwemmen, Enthaupten, Hängen giebt's überhaupt die Menge in Schillings Buche (219, 280, 285, 302 u. v. a.; ein Schwemmen reproduziert bei Th. von Liebenau, Das alte Luzern). Die Roheit solcher Darstellungen wirkt unerfreulich. Ganz besonders gilt das von solchen Bildern der Hand B, wo in kleinem Rahmen oft die grenzenlosesten Brutalitäten gehäuft sind. Ich nenne das Bild zum Kapitel, wie die Juden zu Diessenhofen einen Knaben ermorden und dafür verbrannt werden (22), oder eine Judenverbrennung zu Augsburg (36), und die roh karrikierende Darstellung armer blatternkranker Leute (21[b]). — Bilder von Missgeburten und dergleichen sind ebenfalls weniger erfreulich als kulturgeschichtlich interessant. Schillings Text macht dem Zeichner hier oft starke Zumutungen. Mussten ja einmal miteinander (61[b], A) „zwey Cometen, ein kind mit breitem antlit, bracht sechs gewachsner zend an die wält", ein Blutregen, grosse vom Himmel fallende Stücke Fleisch und ein grosses Erdbeben „im Land von Napols" dargestellt werden, wozu dann der Zeichner von sich aus noch ein Kind mit dicken Beulen und ein ähnlich verunstaltetes Weib in weissem Rock und weisser Haube beifügte. Ein andermal (222 A) wetzte der Illustrator seine Phantasie an der Darstellung eines „sältzsamen geschöpfes", das eine stolze Frau zu Florenz ge-

strationen in Zusammenhang stehen, konnte für die vorliegende Arbeit leider nicht mehr untersucht werden.

[1] Die Anwendung der Bahrprobe ist nach einer freundlichen Mitteilung von Dr. W. Merz in Aarau noch 1648 in einem Falle nachweisbar.

boren hatte. Vor einem Rustikamäuerchen steht die abscheuliche Missgeburt: mit Flügeln statt der Ohren, einem Horn auf dem kahlen Kopf, grossen Flügeln statt der Arme, den Hals mit Kreuzen bezeichnet, auf dem einen Knie ein Auge, das andere Bein mit Schuppen bedeckt und in eine Kralle endend. Eher anziehend ist dagegen das Bild vom grossen Track, der 1499 in Luzern die Reuss hinunterschwamm (191 A, reproduziert Textausgabe p. 144)[1]. Hübsch und topographisch treu ist das Stadtbild gegeben. Bezeichnend für die noch sehr naive Art des Meisters ist es, dass er auf dem nämlichen Bilde den zu Elsasszabern am Himmel erschienenen Ochsenkopf darstellt. Hand B hat (157, Fig. 29) die Geschichte von dem zu Ensisheim vom Himmel gefallenen Stein aus eigenem Antrieb zu einer ländlichen Scene benutzt. Zwei Bauern in zerrissenen Kleidern sind auf dem Ackerfeld mit Eggen und Säen beschäftigt. Die beiden Rüpel und ihr Gaul könnten kaum



29. Bauern beim Säen und Eggen. (Aus dem Luzerner Schilling, fol. 157, Hand B.)

derber karrikiert werden; in der drückend düster gestimmten Landschaft offenbart der Künstler eine eigentümliche koloristische Begabung. Das gruseligste aber leistet dieser Illustrator in der Darstellung (328), wie bei Nacht ein „alt unrein wib" — eine abscheuliche Vettel — sich an einem dürren Baume erhängt, während schwarze und rote Teufel aus dem Dunkel auftauchen.

Gehen wir von solchen Scenen zu Bildern aus dem kirchlichen Leben über, so stellen sich als Bindeglied die zumeist von Hand B herrührenden fünf Illustrationen zum Jetzerhandel dar. Dass diese Vorgänge in cynisch-

[1] Vgl. die Darstellung des nämlichen Ereignisses bei Schradin, oben p. 87. Hier sei gegenüber Schneller, Geschichtsfreund IV 1847, p. 4, bemerkt, dass Schillings Bilder von den Holzschnitten bei Schradin völlig unabhängig sind.

burlesker Art abgehandelt werden, darf bei einem Künstler, dem die ganze zuchtlose Derbheit eines Urs Graf eigen war, nicht überraschen. In synchronistischer Weise mehrere Vorgänge zusammendrängend, zeigt das erste Bild (238 B, Fig. 30), wie dem Laienbruder Hans Jetzer im Predigerkloster

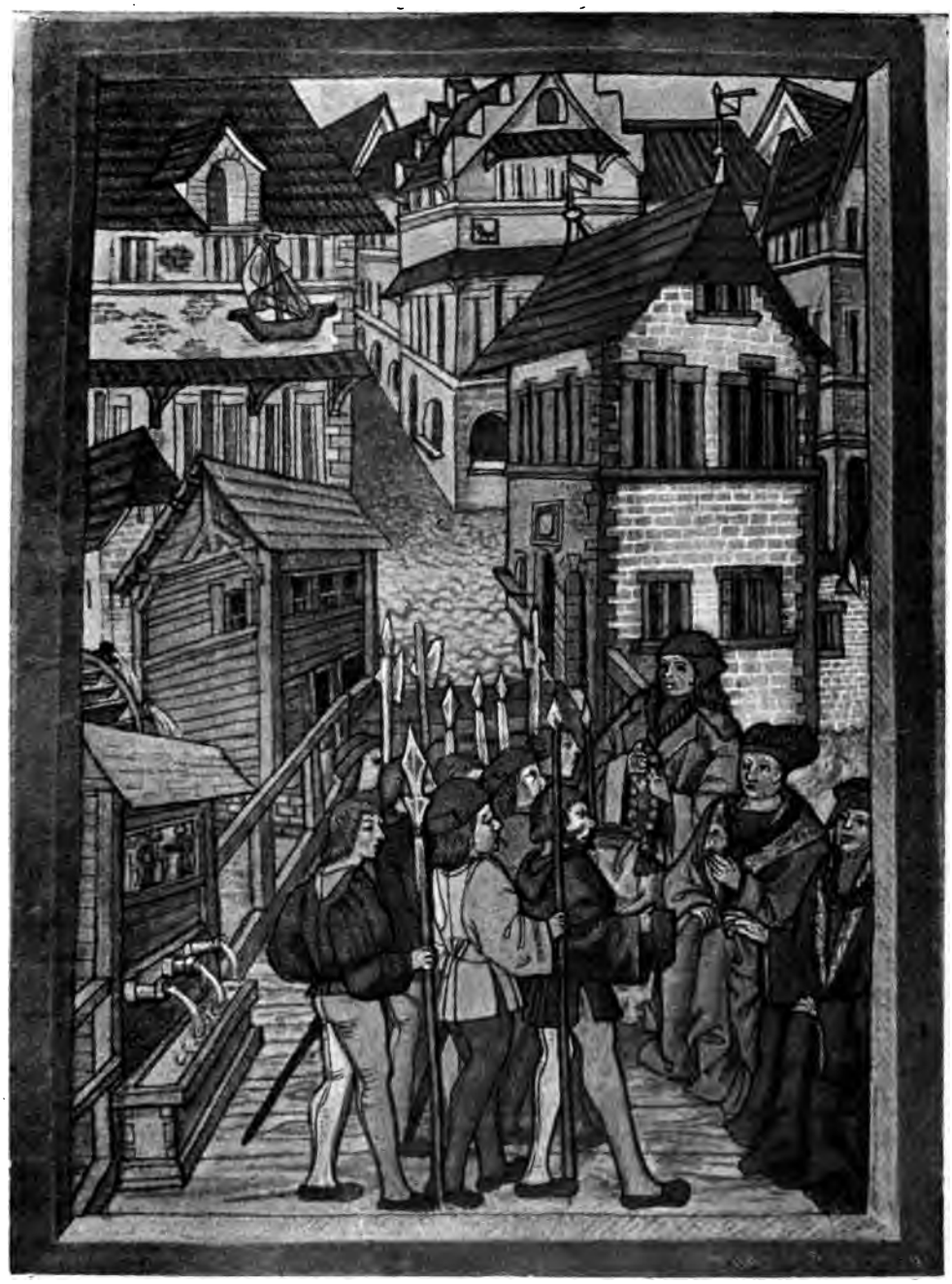
30. Schabernack der Berner Predigermönche mit dem Laienbruder Hans Jetzer.
(Luzerner Schilling fol. 238. Band B.)

zu Bernein verkleideter Mönch als Madonna erscheint. Dem darob höchlich Erschrockenen wird ein Schlaftrunk eingegeben, und wie er nun mit „kreuzweis" ausgestreckten Gliedern im Bette liegt, bringen ihm zwei boshafte Mönche unter verschmitztem Grinsen mit „Etzwasser" die Wundmale („mynn-

31. Jetzerhandel in Bern: Degradation der Mönche. (Luzerner Schilling fol. 319 b, Hand A.)

zeichen") Christi bei. Dann ist (239 B) der Schabernak mit dem blutweinenden Bilde der Pietà geschildert; das interessanteste Bild aber ist der auf einem Holzgerüst in einer Strasse Berns vorgehende Akt der Degradation (319b, Fig. 31). Ein Bischof schabt einem der betrügerischen Mönche die Hände, einem zweiten wird vor dem Altar das Messgewand abgenommen, und ein dritter, der nach Bestehung dieser Prozeduren unter drastischer Mitwirkung des Bischofs das Gerüst hinuntersteigen will, wird vom Henker in Empfang genommen. Kirchliche Sujets behandelt der erste Illustrator überhaupt viel erfreulicher. Mehrere Bilder, wie der Streit der Konstanzer Bischöfe Ludwig von Freiberg und Otto von Sonnenberg (fol. 104), wo im gotischen Chore die Kanoniker psalmodieren, oder der in einem höchst anziehenden Kircheninterieur dargestellte Ritterschlag des Melchior Russ von Luzern (121b), sind hübsche Proben dieser Art. Unter den Darstellungen von Gründung und Bau der luzernischen Kirchen sei nur eine erwähnt, der Bau der Franziskanerkirche (7 A), wo Gräfin Guta von Rothenburg dem Murbacher Abte den Kaufpreis des Grundstückes auf ein hochkant gestelltes Werkstück hinzählt, während Maurer und Handlanger an der Arbeit sind und die eifrig mithelfenden Franziskanermönche ihre Kutten drollig ringsum bis an die Lenden aufgeschürzt haben. Kirchliche Prozessionen sodann, wie die prächtige „Romfahrt" in Luzern mit der Hofkirche im Hintergrunde (122b, A) sind anziehende Leistungen kirchlicher Genremalerei. Eine Reihe ceremonieller Züge zum Empfang hoher Besucher schliesst sich würdig an. Festlich geht's beim Empfang und Einzug Sigismunds her. Erst wird der Kaiser von Stift und Kapitel in feierlicher Prozession in die Hofkirche geführt (53b, A). Bunte Blumenkränze im Haar geht die Priesterschaft mit Kreuz und Fahnen voran. Hinter den niedrigen Friedhofmauern schauen die Schönen Luzerns dem Zuge betend zu. Der Kaiser folgt, fromm den Rosenkranz und ein Buch in der Hand, in goldschimmerndem Gewande dem Sakramente, über welchem vier blondgelockte Jünglinge einen roten Baldachin halten. Gegenständlich noch interessanter ist das zweite Bild, der Empfang Sigismunds durch Rat, Schultheiss und Bevölkerung beim „Kreuz" am äusseren Weggisthor (54, A, reproduziert bei Th. von Liebenau, Das alte Luzern). Reizend ist auch Jost von Silinens Bischofseinzug in Sitten (132, A) geschildert: im Hintergrunde auf phantastischen Bergen die Stadt aufgetürmt und unten ein bewaffneter Zug mit Heermusik (Dudelsack) entgegenkommend.

Solchen Bildern der Hand A kommen an gemütvoll ansprechendem Wesen die Darstellungen von Versammlungen und Verhandlungen gleich. Bald spielen diese Scenen in Ratsstuben, wie die zahlreich dargestellten Tagsatzungen. Besonders häufig blicken wir in den Ratssaal von Luzern mit seinem grünen Kachelofen, der Holzvertäfelung, den originell mit den schräggestellten Fähnchen der eidgenössischen Orte geschmückten Butzenfenstern. Gleich das erste



32. Die Söldner von Novara mit den kaiserlichen Räten in Zürich unterhandelnd.
(Luzerner Schilling fol. 209 b Hand A.)

ld, wo Schilling dem Rate seine fertige Chronik überreicht, führt uns in esen Raum. Nicht devot kniend, wie auf Dedikationsbildern ausländischer anuskripte und noch auf Etterlins Widmung an den Kaiser, sondern auf-cht wie unter guten Freunden überreicht der Autor dem hinter dem Tische

33. Abthun von Hunden unter Hans Waldmann. (Luzerner Schilling fol. 145, Hand B.)

tzenden bärtigen Schultheissen sein Werk; an der Thüre beim Kachelofen eht der weiss und blau gekleidete Weibel mit dem „Knöpflistecken" (fol. 2, , reproduziert Textausgabe als Titelbild; ähnlich 111, 165, 207 u. v. a.). it Verhandlungen im Freien ist nicht selten die ziemlich naturtreue Wieder-

gabe pittoresker Stadt- und Strassenbilder verbunden. Die Luzerner Bürgerschaft auf dem Weinmarkt versammelt (6b, reproduziert bei Th. von Liebenau, Das alte Luzern), wo auf hölzernem Gerüste ein Beschluss verlesen wird, oder auf dem Rathausplatze verhandelnd, oder die kaiserlichen Räte auf der Rathausbrücke in Zürich mit den Söldnern von Novara verhandelnd (209b, A, Fig. 32), das sind nur einige Proben. Kulturgeschichtlich wertvoll sind zwei Darstellungen von Gerichtsstätten (Malstatt) auf dem Lande (213 und 300, A). — Auf die sehr beachtenswerten Bruderklausenbilder sei vorübergehend ebenfalls aufmerksam gemacht: der Eremit unter einer Höhle sitzend vom Teufel versucht (103b), hierauf den Besuch des Pfarrers Imgrund von Stans empfangend (126), und dessen Rückbericht an die versammelte Tagsatzung (126, beide reproduziert in der Textausgabe p. 96). Interessant ist ferner die zumeist von Hand B herrührende Serie der Waldmann-Bilder. (Als Probe Fig. 33, Abthun von Hunden.)

Die bisherige Umschau und besser noch die mitgeteilten Bilderproben mögen gezeigt haben, dass manch eine Illustration in so hohem Masse den Reiz des Sittenbildes ausübt, dass wir kaum mehr fragen, welches bestimmte Ereignis damit illustriert sei.[1])

34. Fischfang. (Aus dem Luzerner Schilling, Hand A.)

Unter den Bildern kriegsgeschichtlichen Inhaltes geben namentlich die Züge Anlass zu genrehafter Ausbildung. Wohl die schönste Probe dieser Art ist die Abfahrt der Luzerner nach Giornico (reproduziert bei Th. von Liebenau, Das alte Luzern, Titelbild). Die Schlachtbilder gelingen dagegen, wie bereits bemerkt, dem ersten Illustrator im allgemeinen nicht. Ernsthaftere Beachtung verdienen nur die grossen Hauptschlachten. Die zweiseitige Sempacherschlacht (12, Hand A) ist wohl im einzelnen recht wirr, im ganzen aber von einfacher, klarer Komposition, die in synchronistischer Weise mehrere Momente des Ereignisses vereinigt. Im Vordergrund See und Städtchen, darüber das ringsum von Wald eingeschlossene Schlachtfeld. Auf einem Hügel links oben die abgehauenen Schnäbel. Über dem Städtchen die heisse Feldschlacht, rechts die Eidgenossen, links die Österreicher. Ein weiss und blau gekleideter Eidgenosse umfasst eine Armvoll roter feindlicher Speere. Es ist die erste unzweifelhaft sichere bildliche Darstellung von Winkelrieds That, wobei uns allerdings die Luzerner Farben seines Gewandes stark überraschen[1]. Links von der Feldschlacht ist die Flucht der Ritter und eine Anzahl von Beraubungs- und Verfolgungsscenen, rechts der siegreiche Abzug der Eidgenossen mit den erbeuteten Fahnen geschildert. — Wieder ein grosses Doppelbild stellt die Schlacht bei Arbedo dar (37[b] und 38), doch fesselt hier mehr die phantastische Darstellung von Bellenz und der bedeutende Eindruck des Ganzen, als die wirre, unklare Schilderung der eigentlichen Schlacht. — Bedeutend besser sind die Bilder zu den Burgunderkriegen. Nur die wichtigsten seien hier herausgegriffen. Die Schlacht bei Grandson (99[b], Hand A), ein grosses doppelseitiges Bild, lehnt sich ziemlich eng an den Chroniktext an. Rechts oben das Lager und die Geschütze des Herzogs. Im Vordergrunde hat sich die Schlacht entsponnen, links meist Einzelkämpfe, rechts der geordnete Streit. Den schwerbedrängten Eidgenossen kommen von links oben die übrigen Orte, voran Luzern und Uri, in schnellem Anlauf zu Hülfe. Die Murtenschlacht, wieder ein Doppelbild, ist keine Originalkomposition, sondern höchst wahrscheinlich die Nachbildung einer älteren Dar-

[1] Merkwürdig ist, dass einmal ein Beschauer der Chronik gerade diese Figur zerstören wollte, denn sie ist mit roher Hand stark zerrieben. — Vgl. noch die genaue Beschreibung von Th. von Liebenau, Die Schlacht bei Sempach, p. 412, Nr. 6 des Verzeichnisses der Schlachtbilder. Ein wahrscheinlich 1472 oder 1473 in der Sempacher Schlachtkapelle gemaltes, später aber von Hans Rudolf Manuel völlig übermaltes Wandgemälde, oder, was wahrscheinlicher ist, ein 1504 am Rathaus in Luzern gemaltes Bild hätte nach einer Vermutung von Th. von Liebenau Schillings Illustrator vielleicht als Vorlage gedient. Es sei hier nur bemerkt, dass zwei ähnliche Entlehnungen thatsächlich bei Schilling nachzuweisen sind: die Schlachtenbilder von Murten und von Dornach. Bei der Besprechung von Hans Rudolf Manuels Holzschnitt der Sempacherschlacht ist auf diesen Punkt zurückzukommen.

stellung, des Schlachtbildes nämlich, das im Jahre 1480 vom Berner Maler Heinrich Bichler für das Rathaus zu Freiburg gemalt wurde[1]. Die Hauptzüge der nämlichen Komposition finden sich schon im früher besprochenen „Zürcher Schilling" (s. oben p. 48). In der Luzerner Chronik aber sind die Vorgänge reicher und mit einer grösseren Zahl einzelner Episoden geschildert. Individueller ist auch der landschaftliche Prospekt wiedergegeben, der zwar topographisch stark zusammengedrängt und vereinfacht wurde, so wie es die Deutlichkeit der bildlichen Erzählung riet. Wertvoll ist in Schillings Bild die Bestimmung der angedeuteten Lokalitäten durch Beischriften[2]. Eine genauere Beschreibung mag erwünscht sein. Der See bildet den Vordergrund; dahinter erhebt sich in der Mitte das seewärts mit einer Palissadenreihe geschützte Städtchen. Links vorn (also nordöstlich von der Stadt) befindet sich das Lager des Grafen von Romont (das IV. „Quartier" oder Armeekorps), bezeichnet „des grafen von remung leger". Am äusseren Ende desselben steht eine Kirche, bezeichnet „dz siechen hus", womit wohl die Kirche von Montilier gemeint ist. Hier ruhiges Lagerleben: Abkochen, Wäsche, im See ein Schiffchen mit zwei Fischern. Zwei auf das Städtchen gerichtete Kanonen deuten an, dass von hier aus während der Schlacht eine Beschiessung erfolgte. Dieses Lager ist oben (d. h. östlich) begrenzt durch die „stras gän bern", welche vom Bernthor des Städtchens Murten (in nordöstlicher Richtung) in den Wald führt, der den ganzen linken Bildrand (die Gegend nördlich und nordöstlich von Murten) besäumt. An der Berner Strasse steht ein kleines, leider nicht mit Namen bezeichnetes Kirchlein, darüber springt aus dem Walde ein Hügel vor (vielleicht die Adera oder die „Burg". Auf demselben steht ein Galgen, umgeben von einer Reiterschar mit der Fahne des Grafen von Romont; leider ist die Überschrift dieser Scene nicht mehr vollständig zu lesen: „des grafen von remunt ere...ng (?)[3]. Rechts von dieser Scene steht am Fusse des Hügels eine Gruppe von Reitern mit einem Romontschen Rennfähnchen. — Nicht weit vom Bernthor zweigt von der Bernerstrasse ein Weg ab, der links aufwärts in die obere Ecke des Bildes führt: ohne Zweifel die Strasse nach Salvenach, das hinter dem links oben vortretenden Waldkopfe verborgen ist. Diese letztere Höhe senkt sich nach der Mitte des Bildes ab bis zu einer Ebene, welche rechts über dem Städtchen (d. h. südöstlich von dem-

[1] Näheres später, bei Martin Martinis Murtenschlacht.

[2] Ich verweise zum Vergleich mit dieser Darstellung nachdrücklich auf einen Plan des Schlachtfeldes, z. B. bei Ochsenbein, Die Urkunden der Belagerung und Schlacht bei Murten, oder auf den Plan im LXII. Neujahrsblatt der Feuerwerker-Gesellschaft in Zürich, 1877. Schillings Bild liefert in allen Punkten eine glänzende Bestätigung von Wattelets Untersuchung, die den Arbeiten von Ochsenbein und Oberst Meister scharf entgegentritt. Vgl. Dr. Hans Wattelet, Die Schlacht bei Murten (Freiburger Geschichtsblätter I, 1894).

[3] Die Gruppe dürfte am ehesten als Sammlung des Grafen zur Flucht zu deuten sein.

selben) sich ausdehnt. Über den Abhang hinweg wird im Hintergrunde „dz kloster willeren" d. h. Münchenwyler (Villars les Moines) sichtbar. Auf jener Ebene rechts über dem Städtchen liegt das herzogliche Lager, durch einen Flechthag in zwei Teile geteilt. Vorn „des pasters leger", an jener Stelle, wo das Zeltlager des Bastards Anton von Burgund wirklich von der Forschung angenommen worden ist. Unterhalb desselben liegt der „Spital", ein abgebrochenes Gebäude, und daneben fliesst ein Bach abwärts in den See. Über dem Lager des Bastards dehnt sich „des herzogen leger" aus, beherrscht von einem runden Hügel (dem Bois de Domingue), auf welchem das hölzerne Zelt Karls, „herzog karolus hus" steht. Rechts von diesem Hügel wird im Hintergrund der Turm der Kathedrale von Freiburg sichtbar. Nach rechts oben steigt das Terrain (entsprechend den wirklichen Verhältnissen südlich von Greng) wieder an. In der Mitte des rechten Bildrandes ist das Dorf „pfawen" (Pfauen, Faoug) zu sehen, allerdings viel zu nahe gerückt, um zu zeigen, dass die Verfolgung bis dorthin heftig fortgesetzt wurde. — Nun zu den Ereignissen, die sich in mehrere Gruppen gliedern. Links oben ziehen die Eidgenossen und ihre Hülfstruppen in zwei unmittelbar aufeinanderfolgenden Haufen aus dem Walde heraus. Seitwärts marschieren der Hornbläser von Uri und zwei Harschhornbläser von Luzern. Bei diesem Anmarsch werden die beiden Haufen von feindlichem Geschütz, das hinter dem „Grunhag" postiert ist, in die rechte Flanke beschossen[1], doch werden die Geschützmeister von den Eidgenossen bald erstochen. Der vordere Haufe trifft (auf dem Burg-Wylerfelde) auf eine feindliche Abteilung, deren letzte Glieder bereits Kehrt machen. Etwas tiefer ist eine zweite feindliche Abteilung, Reiter und Fussvolk, aufgestellt, und ein dritter Truppenkörper mit der burgundischen Fahne steht unmittelbar über dem Städtchen. Die übrigen Scenen und Gruppen springen zeitlich vor und beziehen sich auf den schon gewonnenen Sieg: so die Einzelkämpfe im Felde über dem Städtchen, die Plünderungsscenen im burgundischen Zeltlager. Rechts oben sprengt die feindliche Reiterei, unter ihr auch Herzog Karl, eiligst die Anhöhe hinan; die Scene ist bezeichnet „die gross flucht". Tiefer ist, wie bereits bemerkt, das Dorf Pfauen in das Bild eingeschoben; vom Städtchen und Zeltlager bis dorthin spielen sich Einzel-

[1] Damit wird die Stelle des Grunhages, entsprechend der trefflichen Forschung Wattelets, nicht in die Nähe der Kapelle St-Urbaine bei Cressier verlegt, sondern ungefähr etwa in die Gegend von Unter-Prehl, wo der Grunhag an der Strasse nach Salvenach ansetzt und sich südwärts oder südwestwärts fortzieht. Es sei noch darauf aufmerksam gemacht, dass auch hier am Grunhag ein Kapellchen steht, ähnlich wie in der Darstellung der amtlichen Berner Chronik (reproduziert bei Ochsenbein und im erwähnten Neujahrsblatt der Feuerwerker). Bei Martini ist das Kapellchen nur aus Holz.

kämpfe und Beraubungen (nackte Leichen) ab; flüchtige Feinde werden von Bäumen herabgestochen, und vorn ein Teil des Heeres in den See gesprengt. — Später, bei der Besprechung von Martin Martinis Kupferstich der Murtenschlacht, ist auf Schillings Bild zurückzukommen. — Den Zug zur Schlacht bei Nancy schildert wieder ein Doppelbild (118, A). Aus dem Texte ist der Moment herausgegriffen, wo die Eidgenossen knieend und mit ausgebreiteten Armen das „grosse Gebet" verrichten. Zwei Mönche stehen auf Düngerhaufen und halten den Betenden die heilige Hostie zur Anbetung hin. Rechts oben geht der Zug weiter, eine Anhöhe hinan, wo die mit beigeschriebenem Namen bezeichneten Söldner „Hans schindler von art" und „Jörg schriber von frowenfelt" den Eidgenossen den Weg zum herzoglichen Lager zeigen. Die Versicherung des Textes, es habe bei diesem Anmarsch so stark geschneit, dass einer den anderen kaum gesehen habe, übersah der Illustrator und stellte die Landschaft wie immer in sommerlichem Grün dar. Es folgt die Entscheidungsschlacht (118, A, wieder zweiseitig). Gelingt es, von höchst plumper Zeichnung der Figuren, von stark überfüllter und auf den ersten Blick sehr verwirrender Anordnung abzusehen, so ist zuzugeben, dass der Vorgang dramatisch bedeutsam im Momente unmittelbar vor der Entscheidung erfasst ist. Zudem ist der Anschluss an den Text sehr genau. Die Eidgenossen sind einen Berghang hinuntergerannt bis zu einem „selb gewachsnen dicken tornhag", der sich von der Mitte des Vordergrundes schräg rechts aufwärts zieht. Rechts unten das feindliche Heer, in welchem der durch Beischrift bezeichnete „Herzog Karolus" in goldener Rüstung strahlt. Ein Luzerner, „Kuri Könt" bezeichnet, hat hoch zu Ross über den Dornhag gesetzt und ist ins feindliche Gedränge geraten. Noch ist sein Rennfähnlein aufrecht und wild bäumt sich sein Hengst. Unterdessen ist es den nachdrückenden Eidgenossen trotz des Hagels von „handbogen pfilen" gelungen, den Dornhag auf die Erde niederzulegen. Das ist der Augenblick vor der Entscheidung. Etwas vorgreifend lässt der Illustrator schon in diesem Momente die Bewohner von Nancy oben aus der Stadt ausbrechen und den Eidgenossen zu Hülfe ziehen. — Bedeutend schwächer ist die Schlacht bei Giornico dargestellt (137, A, reproduziert Textausgabe p. 104). Die Wiedergabe der fremden Waffen (Krummsäbel mit eigentümlichem Griff) und der mailändischen Rundschilde fesselt darin am meisten, weniger dagegen das unklar komponierte Gemetzel. Der Vorgang wird in grüner Landschaft vorgeführt, obschon der Text berichtet, dass hoher Schnee lag. — Zumeist von Hand B sind die Bilder zum Schwabenkrieg gemalt. Im Treffen zu Bruderholz (179^{b}) und in jenem zu Triboldingen (183) weiss der Künstler feine und topographisch nicht wertlose Landschaftsbilder mit der Schlachtdarstellung zu verbinden. Die Komposition der Schlacht bei Dornach (197) ist eine freie Umarbeitung des grossen Holzschnittes von 1500, in welcher

alle Hauptmomente beibehalten sind. Doch die That des Obersibenthaler Fähndrichs ist nicht wiedergegeben; sein Fähnlein erscheint unter den übrigen im Heerhaufen der Eidgenossen. Reizend ist hier die Landschaft. Hell hebt sich im Hintergrunde das Schloss von tiefblauem Waldzuge ab, darunter setzt hellgrünes Gelände an, um im Vordergrunde das farbenprächtige Schlachtgewühl aufzunehmen. — Ein gleiches gilt von der Söldnerschlacht zu Genua (230), deren Hintergrund zum modernsten gehört, was Hand B als Landschaftsmaler geleistet hat. Über die kühl und grau gemalte Stadt hinweg schweift der Blick auf nebelweisses Meer, das sich mählig nach dem Horizont erhellt, um weiss in dunstig-weissen Himmel zu verschwimmen.

Anspruchsloser, aber kunstgeschichtlich der nämlichen Beachtung würdig sind die Illustrationen in **Werner Schodolers Chronik**[1]. Schodoler, 1490 in Bremgarten geboren, 1503 auf der Berner Stadtkanzlei angestellt, nach 1509 Stadtschreiber und seit 1520 Schultheiss von Bremgarten, wo er 1541 starb, hat um 1514[2] mit Benutzung von Diebold Schillings Berner Chronik, und offenbar von derselben angeregt, eigenhändig eine dreibändige Chronik geschrieben[3]. Der erste Band, dessen Original spurlos verschwunden, ist nur aus späteren Abschriften bekannt. Der zweite, auf Papier geschrieben und mit 132 kolorierten Federzeichnungen geschmückt, befindet sich im Gemeindearchiv von Bremgarten und enthält die Darstellung des alten Zürichkrieges nach Fründ; der dritte Band, der 193 nicht kolorierte Federzeichnungen als Illustration von Diebold Schillings Burgunderkriegen aufweist, wird in der aargauischen Kantonsbibliothek in Aarau verwahrt (Ms. Bibl. Zurl. 18)[4].

Vor der Würdigung der historischen Illustrationen sei einiger anderer Zierden gedacht. Dem zweiten Bande ist eine heraldische Komposition vorangestellt: die geneigten Wappen der Zürcher Familien Wirz von Uerikon und von Cham, denen ein zweiter Schild der Wirz angehängt ist. Er deutet auf Barbara Wirz, die Gemahlin Schodolers[5]. Die erste Textseite der beiden

[1] Neueste Studie: Jakob Stammler, Der Chronist Werner Schodoler. S. A. aus dem Archiv des Historischen Vereins des Kts. Bern. Bd. XIII, 3. Heft. — Daselbst (S. 3) die ältere Litteratur.

[2] So ist ein Bild Bd. III fol. 209 datiert.

[3] Über den Text Stammler, a. a. O. S. 25.

[4] Diesen Band meint zweifellos Haller, Bibliothek der Schweizergeschichte IV, Nr. 383, unter der „Schweizer Chronik auf deutsch" bei General Zurlauben, die mit der Geschichte des Bilgri von Heudorf beginne und mit Zeichnungen geziert sei.

[5] Über eine an diese Wappenkomposition geknüpfte, sehr wahrscheinliche Hypothese von einer Leihung oder Schenkung des Manuskriptes an Schodolers Schwiegereltern nach Zürich siehe Stammler, S. 31.

36. Aus Werner Schodolers Chronik, III. Bd.

erhaltenen Bände ist reich verziert. Von farbensatten und goldschimmernden Initialen geht stilisiertes Blatt- und Rankenwerk aus, um in kräftigem Schwunge das Blatt zu umsäumen. (Fig. 36 giebt die Verzierung der ersten Textseite des dritten Bandes wieder.) Diese Zierden sind in Deckfarben mit eingestreuten goldigen Kügelchen ohne Umrisszeichnung sicher und effektvoll auf den weissen Papiergrund gemalt. Dann giebt's in beiden Bänden weitere farbige Initialen, bald mit hübschem Rankenwerk (so die in Fig. 1 reproduzierte Initiale J), bald bloss mit verschiedenfarbigem kalligraphischem Schnörkelwerk geschmückt.

Die historischen Illustrationen, zumeist in Breitformat gehalten, nehmen nur selten die ganze Blattseite ein. Drei Hände lassen sich in den Zeichnungen unterscheiden. Ein kleiner Bruchteil dürfte von Schodoler, dem Schreiber des Buches, selbst herrühren[1]. Diese Zeichnungen sind mit der zur Schrift verwendeten Tinte so stümperhaft und erschrocken ausgeführt, dass sie keiner weiteren Charakteristik wert sind. Ein zweiter Zeichner hat einige Bilder des zweiten Bandes geliefert[2]. Die tiefschwarzen Linien sind mit spitzer Feder etwas spröde und spiessig geführt, die Schattierung ist gering, ein gewisses Streben nach Zierlichkeit unverkennbar.

Derjenige unbekannte[3] Meister, dem der Löwenanteil der Illustration zufällt, zeigt in ausgesprochenster Weise jenen rauhen, naturalistischen Charakter der Form und Auffassung, der uns nun schon mehrmals begegnet ist. An Derbheit übertrifft dieser Zeichner alles bisherige. Von einem Streben nach Eleganz oder Zierlichkeit auch nicht die leiseste Spur. Die Figuren, ein rauhes, kriegfrohes Geschlecht, sind wuchtig und grobschlächtig gebaut, die verwetterten Gesichter von karrikierter Hässlichkeit, ganz abschreckend die Weiber. Auf die nachstehenden Proben von Figuren sei verwiesen (Fig. 38): die Bauersfrau, die mit dem Spinnrocken auf einen Krieger losschlägt, der mit umgekehrter Hellebarde den Angriff pariert — das nämliche Motiv brachte schon der Berner Schilling in einem Bilde der amtlichen Chronik —, der blinde, von einem Hündchen geführte Musikant, die mit ihren Kindern fliehenden Weiber, der holzfällende Bauer, dessen rote Weste ein kostüm-

[1] Besonders zu Beginn von Band III, fol. 1—4, 6, 7, 22, und in Band II die Bilder fol. 90ᵇ, 97—99, 105, 109ᵇ, 110 u. a.

[2] Band II fol. 2ᵇ, 15, 45, 51ᵇ.

[3] Eine Andeutung des Meisters könnte man vielleicht in einem im dritten Bande zweimal vorkommenden Bindenschild mit leider unbekannten Farben erkennen. Fol. 148 wird dieser Schild von einem Löwen gehalten, und fol. 179 ist er ganz ohne Beziehung zum Texte im Bilde von der Ausplünderung des herzoglichen Lagers nach der Schlacht bei Grandson angebracht. — Der Buchstabe M, der fol. 214 nebst dem Datum 1514 auf einer kreuzförmigen Grenzmarke erscheint, bezieht sich auf das daneben angedeutete Städtchen Murten, kann also nicht mit dem Namen des Zeichners in Verbindung gebracht werden.

geschichtliches Unikum bedeutet, die altschweizerischen Heermusikanten: Trommler, Pfeifer und Dudelsackbläser — wieder seien für die Trachtenkunde die nackten Oberschenkel des Burschen vermerkt, der Trommel und Pfeife miteinander handhabt —, die durch eigenartiges Kostüm auffallende Gruppe von elsässischen Friedensunterhändlern. — Grosse Figuren, die den urkräftigen Stil des Zeichners in ausgeprägtester Art vor Augen führen, sind im dritten Bande bei der Darstellung eines Gastmahls des Burgunderherzogs (III 32[b]) zu finden. Die Zeichnung der Pferde ist stets gering: elende Missgestalten mit hängendem Bauch, langem Hals, grossem Kopf. Die Bewegungen der menschlichen Gestalt beherrscht der Zeichner ungewöhnlich sicher, auch die Gesichter nehmen Ausdruck an, sie lachen, staunen, schreien. Den Illustratoren des Luzerner Schilling ist dieser Künstler im Figürlichen überlegen. Doch allzuhäufig verleitet die Pflicht einer raschen und umfangreichen Produktion den Zeichner zu Flüchtigkeit und sorgloser Ausführung. — Mit beschränkter Zahl von Figuren sind die Vorgänge einfach und wahr entwickelt. Kriegszüge, bei denen die Eidgenossen in der Regel zu Dreien

37. Gefangennahme eines Boten. (Schodoler II, fol. 31.)

marschieren, pflegt der Zeichner gleich dem Berner Schilling so abzukürzen, dass ein Teil der Truppen hinter einem Hügel marschiert und nur durch Waffenspitzen und Fahnen angedeutet werden muss. In Form und Geist stehen diesem Bilderkreise die Illustrationen der Kopie Edlibachs am nächsten. Mit diesen teilt er die seltene Lebenskraft der Schilderung, die packende Gegenwärtigkeit der Scenen. Der Anschluss an den Text ist ziemlich frei und manches wird nach eigenen Heften im Bilde weitergeführt. Von gegenständlich fesselnden Darstellungen des zweiten Bandes ist das erste Bild, der Tod des Grafen Friedrich von Toggenburg, hervorzuheben (2^b); eine lebendige Lagerscene illustriert die Erzählung, wie die Zürcher viel Volk vor Pfäffikon legten (7^b); in einem anderen Lagerbilde (79^b) vergnügt sich eine Kriegergruppe mit Kegelschieben, andere sind mit Abkochen beschäftigt oder hantieren bei den Geschützen. Die Misshandlung des Boten von Weggis und Gersau, der den Zürchern den Absagebrief überbringen soll, giebt Fig. 37 wieder. Der Mann wird aufgegriffen, weil er den Brief in der Tasche und nicht, wie sonst üblich, auf einer Gabelstange trägt. Man führt den sich Sträubenden vor dem Schlossgraben von Pfäffikon hin und her und droht, ihn zu ertränken. — Mit viel Humor hat der Künstler das fremde Söldnergesindel, das im Januar 1443 sich vor Zürichs Thoren einstellte, als eine sehr gemischte Sippschaft beinmagerer Gesellen dargestellt (51^b). Derb geht's her, wenn im folgenden Bilde (52) dieses Volk zu Rapperswil mit den Schwyzer Bauersleuten seinen Mutwillen treibt. Rohe Söldner prügeln auf der ungedeckten Brücke ein mit Sack und Korb beladenes Bäuerlein, dessen Kamerad sich eiligst aus dem Staube macht, daneben wird eine Bauersfrau buchstäblich auf den Kopf gestellt. — Der Bau einer Letze durch die Schwyzer (53^b) und die Reussbefestigung zu Bremgarten mittelst Palissadenwerk (65^b) geben willkommene Aufschlüsse über die Herstellung provisorischer Befestigungen. Die Bilder zur Einnahme von Greifensee hat der Künstler besonders packend gestaltet. Erst der Anmarsch (92), zu Dreien geordnet, voraus Hellebardiere, dann Spiessträger, drauf die Fahnen und wieder Spiessträger zum Schluss. Es folgt die Belagerung und Einnahme des Städtchens und die Abführung der gefangenen Besatzung (93 und 93^b). Dann die Blutthat (94), ein etwas sorglos gezeichnetes Bild voll harter Wirklichkeit (Fig. 39, p. 137). Auf grünem Plane stehen die rauhen Krieger zusammen. Mehrere sind auf Bäume gestiegen, um nichts vom grässlichen Schauspiel zu verlieren. Rechts stehen die Verurteilten, dem vordersten entblösst der Henkersknecht die Schultern. Ein zweiter erwartet den wuchtigen Todesstreich; vor ihm kniet ein Mönch mit dem Kruzifix. Im Vordergrund reichen sich die verschonten Knaben, die der Blutthat beiwohnen müssen, die Arme. — Mehrere kriegerische Aktionen auf dem Zürichsee bilden Seitenstücke zu den ähnlichen Bildern bei Tschachtlan und im ersten Bande des Berner Schilling. Ihnen

schliesst sich eine höchst interessante Darstellung von Zimmerleuten beim Bau von Kriegsschiffen an (115b). Eine Ernte (121), wo das Korn mit der Sichel geschnitten und die fertigen Garben auf einen zweirädrigen Karren geladen werden, mag als Seitenstück zu den ackernden Bauern im Luzerner Schilling gelten. — Der dritte Band bringt ermüdend viele Kriegszüge. Zu den gewinnendsten Bildern gehört hier der Zusammenzug der Eidgenossen auf dem Ochsenfelde (III 14). Kräftige Darstellungen behandeln die Geschichten des Bilgri von Heudorf und Peter von Hagenbach. — In der Wiedergabe des Derben und Brutalen fühlte sich dieser Künstler besonders heimisch. Cynisch schildert er — unabhängig vom Texte — die Überraschung eines nackten Pärchens durch zwei vorüberziehende Kriegsleute (II 29), von denen der eine laut auflacht ob des unerwarteten Fundes. Und die Derbheit der Scene, wo im Lager des Burgunderherzogs viel fahrender und gemeiner Frauen gefunden wurden (III 229), spottet der Beschreibung. Auch in den Schlachtbildern steigert sich das Derbe zum Rohen; einzelne Episoden verraten ein gieriges Behagen an der Darstellung grimmer Wut. Da zerren sich zwei Kriegsknechte wie sinnlos auf den Knien herum, dort hat einer den um Schonung flehenden Gegner im Haar gefasst und zerhackt ihm mit der Klinge den Rücken, dort wieder stemmt einer dem wutbrüllenden Feinde die Faust unter das Kinn, um ihm das Schwert durch die Gurgel zu bohren. Eine gewöhnlich recht sorglose Ausführung vermehrt das Unerfreuliche solcher Kampfscenen. So ist die Schlacht bei St. Jakob an der Sihl (II 72b) voll störender Zeichnungsfehler, und wie ein wirrer Menschenknäuel ist die wilde Schlacht bei St. Jakob an der Birs (II 102b) anzusehen. Unter den Schlachtbildern der Burgunderkriege ist dem Tag von Murten ein grosses Doppelbild gewidmet, dessen eine Hälfte jedoch leider weggerissen und verloren ist (III 224). An die uns schon bekannte Komposition des „Zürcher Schilling", die in reicherer Form im Luzerner Schilling wiederkehrt, erinnert hier nur die Anordnung der landschaftlichen Scenerie: Vordergrund See, an welchem in der Mitte sich das Städtchen erhebt. Die Eidgenossen ziehen von links oben auf das Schlachtfeld herab. Das Lager des Herzogs von Romont fehlt; statt desselben sieht man links vom Städtchen die Schlacht.

Anspruchslos einfach, aber der beabsichtigten Wirkung voll bewusst, zeichnet der Künstler die Landschaft. Mit wenigen Strichen weiss er das Nötige anzudeuten und die Gegend oft effektvoll zu vertiefen[1]. Einer Alpenlandschaft mit weidenden Kühen nebst Alphütte und verschiedenen Hecken

[1] Vgl. Fig. 37; dazu seien noch als hübsche Proben genannt: II 12 Zug der Schwyzer auf den Etzel, 12 Zug der Zürcher nach Pfäffikon, 30 die Konzilsboten kommen auf dem Bilstein zusammen.

38. Figurenproben aus Schodoler.

zur Abgrenzung des Weidgebietes, in deren Hintergrund weissgraue Firnen aufsteigen, sei noch besonders gedacht (II 71b), und dabei an eine ähnliche Schöpfung im „Zürcher Schilling“ wieder erinnert.

Frisch und rauh ist die Technik dieses Zeichners. Alles trägt den Charakter handfertig sicherer, wohlgeübter Mache. Die Feder ist kräftig und geschickt auf dem körnigen Papier geführt, die Ausführung geht über skizzierende Umrisszeichnung selten hinaus. Mit kleinen Einzelheiten hat sich der Künstler nicht geplagt. Die Augen z. B. sind häufig nur durch einen kleinen Ring angedeutet. Stellenweise ist erkenntlich (so III 238), dass die Kompositionen vorerst mit Blei- oder Silberstift entworfen wurden. Man kann nicht zweifeln, dass der Zeichner die Modellierung und Vollendung der Bilder dem Pinsel überlassen wollte. Doch nur im zweiten Bande ist letzteres geschehen. Die Bilder des dritten sind in der blossen Umrisszeichnung belassen worden und erhielten nicht einmal eine Randlinie.

Zwei Hände haben sich in die Bemalung der Bilder des zweiten Bandes geteilt. Jede ist an einer eigentümlichen Farbenskala auf den ersten Blick erkenntlich. Allem Anscheine nach ist keiner der beiden Maler mit einem der Zeichner identisch[1]. — Charakteristisch für die eine Gruppe — diese Bilder sind immer mit roter Randlinie umschlossen — ist eine kräftige, fast grelle Farbenskala: Scharlach-, Violett- und Weinrot, Cyanblau, Okergelb, Grün, letzteres in einer ganzen Reihe verschiedener Nüancen. Alle Farben sind kräftig und gleichmässig aufgetragen — nur in landschaftlichen Gründen und Bäumen ist mit dem Pinsel etwas modelliert —, die Gewänder sind bunt, die Landschaft in warmen, satten Tönen farbig und sonnig gehalten, ferne Bergzüge tiefblau, die Luft hellblau abgetönt. Die kräftige Gesamtwirkung erinnert oft an kolorierte Holzschnitte. — Die Bilder der zweiten Gruppe sind mit auffallend kühlen Tönen leicht angetuscht: trübes, helles Braunrot, kaltes Dunkelgrün, reichliches Grau — eine Farbenstimmung, als hätte dieser Maler nie anders als bei Regenwetter in die Landschaft geschaut. Nur das Grün der Gründe ist gleichmässig aufgetragen, die übrigen Töne sind bloss in den Schattenpartien leicht angegeben und die Lichter reichlich aus dem weissen Papiergrunde ausgespart. Von den so behandelten Bildern sind fünfunddreissig mit einem aus den geschweissten Buchstaben H D bestehenden, vom Schweizerdolch mit Schnurschlinge begleiteten Monogramm signiert[2]. Es sei ausdrücklich bemerkt, dass dieses Monogramm nur in Ver-

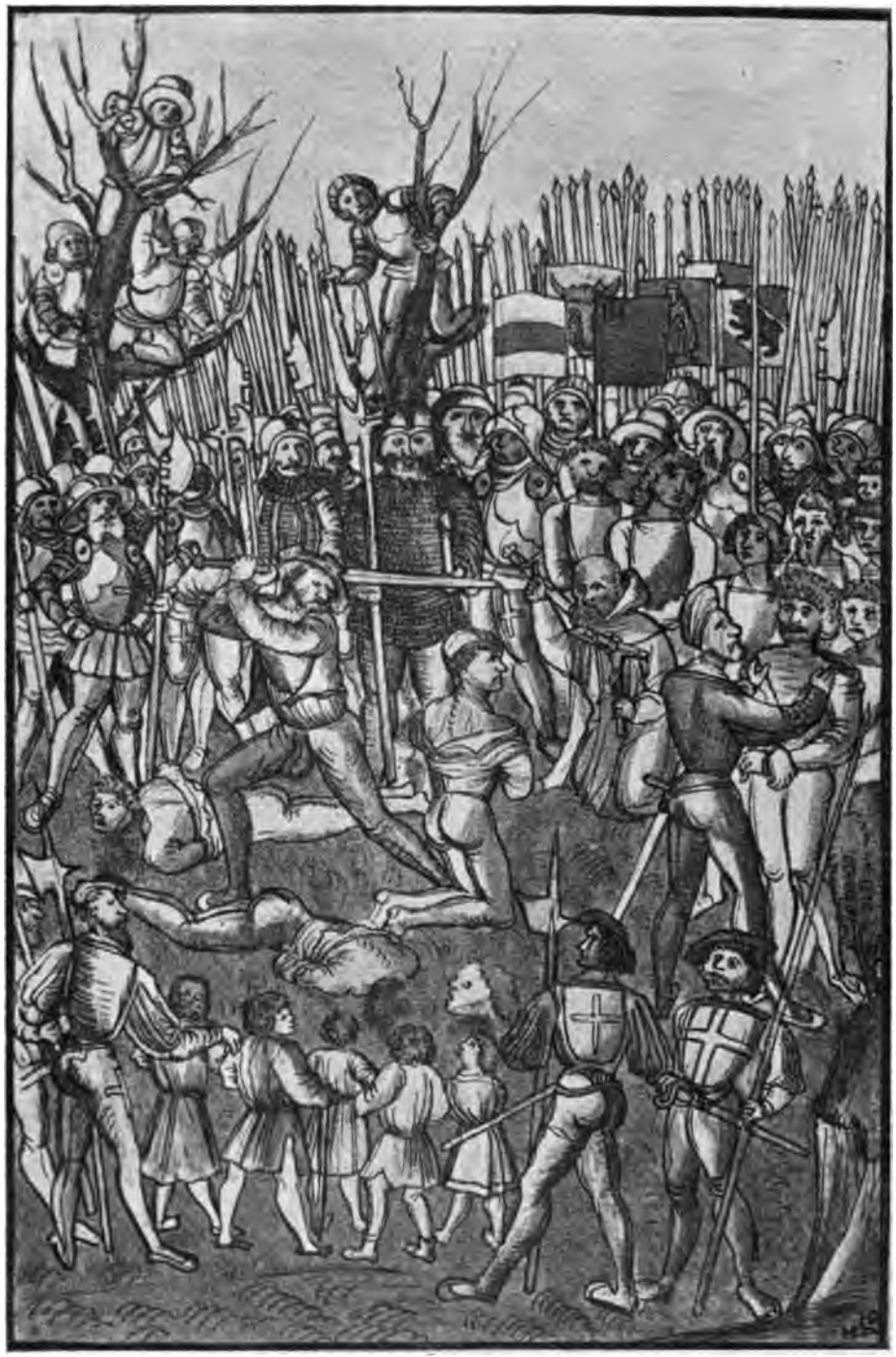
[1] Die genauere Untersuchung ergiebt, dass Zeichnung und Bemalung durchaus nicht in unmittelbarem Zusammenhange steht. Die eine wie die andere Art der Kolorierung ist für die Bilder verschiedener Zeichner in Anwendung gekommen.

[2] Siehe die Tafel der Monogramme zu Eingang dieser Schrift.

bindung mit der soeben beschriebenen Farbenstimmung vorkommt, gleichviel von welchem der drei Zeichner die Umrisse stammen[1].

Mehrmals sind wir seit 1500 einer rauhen, rückhaltlos naturalistischen Kunstweise begegnet. Im grossen Dornach-Holzschnitte und in Schradins Reimchronik die ersten Regungen, in den zwei besten Holzschnitten bei Etterlin die überraschend frühe Reife, in der Kopie der Edlibachschen Chronik ein ungestümer Dränger, in der zweiten Hand von Schillings Luzerner Chronik ein für die Landschaft hochbegabter Künstler von durchaus malerischer Anschauung und koloristischem Sinn, bei Schodoler die neue Lehre von einem gewandten Zeichner mit voller Härte ausgesprochen. Kunstgeschichtlich sind solche Erscheinungen nicht bedeutungslos. In diesen Chronik-Illustrationen, die von namenlosen, unbekannten Künstlern geschaffen sind — selbst Monogramme vermögen uns nicht aufzuklären — spiegelt sich recht eigentlich ein Durchschnittsstand von Kunstvermögen, das bei dem vorwiegend explikativen Charakter solcher Arbeiten sich ungezwungen, naiv und absichtslos ausspricht. Sie helfen mit zum Hintergrunde, von welchem die längst an die Spitze der zeitgenössischen Kunstentwicklung unseres Landes gestellten Meister abzuheben sind. Nicht in der strengen Wahrheit, dem rauhen Sinn für rückhaltlosen Naturalismus, der überschäumenden Kraft allein will das höchste Verdienst dieser letzteren gesucht sein — denn für solche Ziele war seit dem Anbruch des 16. Jahrhunderts in der Schweiz kaum mehr zu kämpfen —, sondern vor allem im Bemeistern der künstlerischen Form. Drängendes Ungestüm musste durch ernste Zucht, frisches Dreinfahren durch feines Abwägen in Schranken gehalten sein. Und das ist unter Hans Holbeins Ruhmestiteln der schönsten einer.

[1] So findet sich in Bd. II, fol. 90b das Monogramm auch auf einem von H D kolorierten Bilde, das zweifellos vom stümperhaften ersten Zeichner (Schodoler?) gezeichnet ist; ebenso fol. 97 und 105, wo der Maler an der ungeschickten Zeichnung sogar etwas nachhalf. Über den Betrieb dieser Illustrationsthätigkeit durch mehrere Hände sind wir im Näheren ebenso ungewiss, wie beim Luzerner Schilling mit seinen rätselhaften Monogrammen. — Zur Deutung des Monogrammes H D könnte unter den bekannten Schweizerkünstlern an den seit 1511 in Basel nachzuweisenden Hans Dyg gedacht werden, vgl. Nagler, die Monogrammisten III Nr. 809 und 819. — Ein Monogramm H D findet sich auch auf dem Titelblatt zur Druckausgabe von Niklaus Manuels Bicoccalied (Passavant, P. G. III, S. 433, Nr. 13), doch reicht die älteste bis jetzt bekannte Ausgabe nicht über 1590 zurück. Vgl. Vögelin in Bächtolds Manuel-Ausgabe, S. CVI und CXXIX.



39. Blutthat zu Greifensee. (Aus Schodoler II, fol. 94.)

Aus der Zeit von 1515 bis ungefähr 1560 besitzen wir kein schweizergeschichtliches Bildermanuskript von grösserer Bedeutung. Die wenigen illustrierten Handschriften seien kurz verzeichnet.

Der im Obwaldner Staatsarchiv zu Sarnen aufbewahrte **Oberländer Zug des Johann Salat**, des 1552 verstorbenen luzernischen Gerichtschreibers[1], enthält ausser einigen anderen Bildern ein farbiges Titelblatt, das den Zug über den Brünig darstellt, und die 1536 geschriebene, im Archiv von Schwyz aufbewahrte **Chronik** desselben Autors zeigt eine Darstellung der Schlacht bei Kappel[2]. — Sodann ist **Johann Stumpfs Kopie von Heinrich Brennwalds Chronik** (Zürcher Stadtbibliothek Ms. A 1) mit einigen Illustrationen geziert. Ausser den beachtenswerten Abbildungen von Architekturen, die an anderer Stelle zu besprechen sind, und einigen eingeklebten Holzschnitten, worunter eine Darstellung der Sage von Wilhelm Tell bereits genannt wurde[3], bietet sie nichts Erwähnenswertes. — Dann sei hier **Vadians grössere Chronik der Äbte**, geschrieben in den Jahren 1529—1531 (Stadtbibliothek St. Gallen Ms. 43), genannt, die als Randbilder in kolorierter Federzeichnung frei erfundene Brustbilder St. Gallischer Äbte enthält. Dieselben sind wiederholt in **W. Fechters Kopie** (ebendort Ms. 120 a) dieser Chronik, mit den Initialen CHA 1549[4]; dazu kommen 132 Wappen. Eine Kopie der sogenannten **„Klingenberger Chronik"** (St. Gallen, Stiftsbibliothek Cod. 645) enthält einige unbedeutende, durch Reproduktion grösstenteils bekannte, leicht getuschte Federzeichnungen[5].

Das Beste und Bedeutendste in dieser Gruppe ist eine mit 35 kräftigen Federzeichnungen illustrierte handschriftliche Kopie der **St. Meinrads-**

[1] Litteratur bei Brandstetter, Repertorium, 397.

[2] Archiv für schweizerische Reformationsgeschichte I, 15.

[3] Oben S. 94, Note 1.

[4] Katalog der vadianischen Bibliothek, St. Gallen 1864. Die Äbtebilder aus Vadians grösserer Chronik sind farbig reproduziert und von launigen Versen Ernst Götzingers begleitet in den „Federzeichnungen St. Gallischer Äbte von Vadian". St. Gallen 1891.

Hier sei einer St. Galler Chronik gedacht, aus welcher Martin Usteri ein Bild kopiert hat (Usteris Sammlungen, Künstlergütli in Zürich L 21, Nr. 46). Die freie Kopie Usteris lässt über den Stil des Originals kein Urteil zu; nach den Kostümen könnte dasselbe möglicherweise noch aus dem 15. Jahrhundert stammen. Usteri schrieb dazu die Erklärung: „Graf Waldram von Turgau präsentiert den Stiftspriester von Chur dem König Pipin, Mahlerey in der alten (unrichtig Vadianischen benannten) Chronik, im Besitze Herrn Antistes Scherer in St. Gallen. Nach einer gefälligen Mitteilung des Herrn Prof. Dr. J. Dierauer in St. Gallen ist die Handschrift in den dortigen Bibliotheken und Archiven nicht aufzufinden; sie mag in Privathänden oder verloren sein.

[5] Henne, Klingenberger Chronik, Abbildung 4 und 5, dazu Einleitung S. XI.

legende[1] („Von sant Meinrat ain hüpsch Lieplich lesen, was ellend Vnnd Armut er erlitten hatt. Vss der Latinischen Historien gezogenn"). Der Text entspricht der deutschen Druckausgabe Michael Furters (vor 1507), die 1544 wieder der Spiegelschen Ausgabe in Luzern zu Grunde gelegt wurde. Schrift und Stil der Zeichnungen dieses im Stiftsarchiv zu Einsiedeln aufbewahrten Manuskriptes weisen auf die Zeit um 1530. Dem Illustrator lagen die Holzschnitte der bei Furter gedruckten deutschen Meinradslegende vor. In der Wahl der Gegenstände und in den Hauptzügen der Komposition, auch in der Figurenzahl der Scenen hat er sich ziemlich an das Vorbild gehalten. Aber mit genialer Freiheit sind die spröden spätgotischen Holzschnitte in den freien Stil des 16. Jahrhunderts umgesetzt. Eine sichere Hand hat die Feder markig geführt, ein Meister, der packend zu schildern wusste und dabei mit besonderem Nachdruck malerische Wirkung erstrebte. Die Naturformen sind mit grosser Kraft behandelt, die wenigen Architekturen malerisch wiedergegeben, die Figuren von meist gedrungenem Bau und sicherer Bewegung. Das von rechts einfallende Licht ist effektvoll verteilt; mit sicheren Strichlagen ist der Halbschatten in grösseren Massen angelegt, und mit kurzen Strichelchen und Kreuzlagen die Tiefe der Schatten verstärkt. Die Zeichnungen dürften für xylographische Ausführung bestimmt gewesen sein, wie denn die ganze Behandlung stark an Holzschnitte gemahnt. Leider ist keine der Zeichnungen signiert. Vielleicht gelingt es einmal, an Hand stilistischer Vergleichung der unbekannten Persönlichkeit des nicht unbegabten Künstlers näher zu treten.

DIE ILLUSTRIERTEN SCHWEIZERGESCHICHTLICHEN DRUCKWERKE DES SPÄTEREN 16. JAHRHUNDERTS.

In **Johann Stumpfs eidgenössischer Chronik**[2] hat die Reihe der illustrierten schweizergeschichtlichen Druckwerke gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts ihren Gipfel erreicht. Die reiche Illustration dieses Werkes ist von

[1] P. Gall Morell, Das Büchlein vom Anfang der Hofstatt zu den Einsiedeln etc. Geschichtsfreund XIII, Nr. 12 der Handschriften. — Der zuvorkommenden Gefälligkeit des Herrn Stiftsarchivars P. Odilo Ringholz verdanke ich die Gelegenheit zu näherem Studium des Manuskriptes.

[2] Zur Biographie des 1576 verstorbenen Autors sei auf den Artikel von G. von Wyss in der Allgemeinen deutschen Biographie XXXVI, S. 751—754 verwiesen. Dazu Bächtold, Neujahrsblatt der Zürcher Stadtbibliothek 1890. — Anzeiger für Schweizergeschichte 1890, S. 82.

Salomon Vögelin eingehend gewürdigt worden[1], und es bleibt der gegenwärtigen Studie deshalb vorwiegend die Aufgabe, das Werk in die Entwicklungsreihe der schweizerischen Bilderchroniken einzuordnen und die Charakteristik der Illustrationen nach der einen und anderen Seite zu ergänzen. Einige bibliographische Bemerkungen seien vorausgeschickt.

Gleich Etterlins Chronik, und offenbar nach dem Vorgange derselben, ist Stumpfs Werk der Eidgenossenschaft gewidmet. Die Widmung datiert von 1546 (16. November). Im folgenden Jahre überreichte Stumpf durch seinen Sohn Rudolf den eidgenössischen Orten die Dedikationsexemplare[2]. Erst 1548 gieng die Chronik in der Froschauerischen Offizin zu Zürich für weitere Kreise in Druck. Diese erste Ausgabe umfasst zwei Bände mit besonderer Paginatur. Während der erste eine europäische Geschichte und Landeskunde giebt, handelt der zweite Band ausschliesslich von der Eidgenossenschaft. Im Jahre 1586 erschien eine zweite Auflage in einem Bande, deren Illustration insofern einer kritischen Sichtung unterzogen worden war, als der wiederholte Abdruck von nämlichen Clichés an verschiedenen Stellen vermieden, die phantastischen Brustbilder von Königen und Kaisern, sowie die in der ersten Auflage ganz willkürlich verwendeten biblischen Illustrationen weggelassen wurden. Dagegen ist eine beträchtliche Anzahl von Münzbildern neu hinzugekommen. Die 1606 gedruckte dritte Ausgabe unterscheidet sich in Bezug auf die Illustration von der zweiten nur dadurch, dass die Bilderzahl noch stärker reduziert wird, dass die Ansicht von Zürich durch einen neuen Holzschnitt nach Josias Murers Stadtprospekt von 1576 ersetzt, und dass endlich dieser letzten Ausgabe ein dem Christoph Murer zugeschriebenes Titelblatt[3] mit pompöser Umrahmung vorangestellt ist.

Nahezu zweitausend Illustrationen schmücken die erste Ausgabe von Stumpfs Chronik.

Unter den typographischen Zierden zeichnet sich das Titelblatt des ersten Bandes durch den sprudelnden Formenüberschuss der umrahmenden Bordüren aus. Die aufstrebenden Zierleisten variieren in stets neuer Weise das Motiv der bauchig geschwellten Kandelabersäule, während die Querleisten ihre

---

[1] Die Holzschneidekunst in Zürich im sechszehnten Jahrhundert. Neujahrsblatt der Zürcher Stadtbibliothek 1881. Die dortigen Resultate sind wiederholt von Händtke, Geschichte der schweizerischen Malerei im 16. Jahrhundert, S. 163.

[2] Mehrere dieser Dedikationsexemplare sind erhalten. So befindet sich z. B. das dem Rate von Luzern überreichte Exemplar in der dortigen Stadtbibliothek.

[3] Andresen, Peintre-Graveur III, 249; reproduziert bei Paul Heitz, Die Zürcher Büchermarken bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts, herausgegeben durch die Stiftung Schnyder von Wartensee, Zürich 1895, Nr. 26. — Der Original-Holzstock wird in den Sammlungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich aufbewahrt.

Zierden hauptsächlich der Formenwelt phantastischer Delphine, Hippokampen, Hybriden, Blattguirlanden und grotesker Masken entnehmen. Hübsche Proben dieser Frührenaissance-Ornamentik bieten ferner die Umrahmungen einiger Porträtköpfe, bestehend aus einer Fussleiste, aufsteigenden Kandelabersäulen und reich geformter Bekrönung [1].

In der Textillustration überrascht vor allem gegenüber den älteren Chroniken die ausserordentliche Bereicherung der Stoffkreise. Kein Gebiet menschlicher Beobachtung ist ausgeschlossen, religiöse und geschichtliche Erzählungskunst, sittenbildliche Darstellungen, Abbildungen jeglicher Art von Gegenständen, welche das Interesse des Historikers und Landeskundigen erwecken konnten, alles ist mit der nämlichen Freude aufgegriffen [2]. Reich ist zunächst die erzählende Illustration, die Vögelin treffend in zwei Gruppen einteilt: Spezialbilder, die zur Verdeutlichung bestimmter Vorgänge eigens gezeichnet sind, und mehrmals wiederholte historische Illustrationen allgemeiner Art. Unter den ersteren ist die römische Geschichte mit sieben, die mittelalterliche mit neunzehn Bildern vertreten. Die übrigen gehören der Schweizergeschichte an. Die für gleichartige Ereignisse mehrmals wiederholten Darstellungen bilden den Übergang zu den eigentlichen Sittenbildern. Wir haben das Auftreten genrehafter Züge schon in den ältesten Chroniken konstatiert und gesehen, wie mehr und mehr die Schilderung des allgemein Menschlichen, von Sitte und Brauch, sich in und zwischen die historische Illustration eindrängte. Hatte indessen dort der Text stets die Verdeutlichung bestimmter Ereignisse verlangt und deshalb das ungehemmte Auftreten des reinen Genrebildes nicht erlaubt, so wird dasselbe nun bei Stumpf geradezu erfordert und als selbstbedeutende Gattung in die Illustration eingeführt. Den Anlass gab die Schilderung von Land und Leuten. Da treffen wir eine Reihe von Kostümfiguren, die uns die einzelnen Stände vorführen, vom Bauern und Bürger bis zum Edelmanne, Geistliche und Laien, Männer und Frauen; dann interessante Darstellungen von Sitten, Gebräuchen und allerlei Berufsarten [3]. — Die grosse Zahl der „Abbildungen“ im engeren Sinne bildet eine weitere Gruppe von Illustrationen. Ein reicher und umfassender Blick in die Erscheinungswelt hat sich hier bewährt. Allerlei Merkwürdigkeiten, die das

[1] Bd. I 36, 37, 38, 38^{b}, 40^{b}, 44^{b}, 47, 49.

[2] Für den Kreis der Darstellungen sei nachdrücklich auf Vögelins übersichtliche Gruppierung, S. 43—48, verwiesen.

[3] Nicht ganz mit Recht zählt Vögelin auch die Exekutionen zu dieser Gruppe. Solche Darstellungen sind nicht mit der Absicht in die Chronik aufgenommen, um diese Prozeduren im allgemeinen zu veranschaulichen, sondern sie dienen bei Stumpf immer zur Verdeutlichung bestimmter Ereignisse. Sie gehören also zu jenen historischen Illustrationen, für welche die nämlichen Bilder an verschiedenen Stellen verwendet werden.

16. Jahrhundert überhaupt stark beschäftigten, begegnen uns: römische Altertümer, wie Altäre, Bauten, Inschriften, Münzen, Naturphänomene wie Sonnen- und Mondfinsternisse, Kometen, Kornregen, Kreuzregen, Lawinen, Missgeburten; dann sehr charakteristische Abbildungen der Alpentierwelt. Weiter gegen 1000 Wappen, die übrigens vielfach fehlerhaft sind, eine Anzahl Landkarten[1] und als wertvollste Gabe eine stolze Reihe von 59 Ansichten schweizerischer Städte und Ortschaften.

Nicht minder als der vielseitige Inhalt verdient der formale Ausdruck dieser Bilderwelt unsere Beachtung. Mit Ausnahme der biblischen Illustrationen, einer Gruppe von 34 Stöcken, die aus der grossen Froschauer-Bibel von 1531 entlehnt sind, und der aus der alten Meinradslegende entnommenen Darstellung vom Tod des hl. Meinrad[2] sind alle Holzschnitte eigens für die Chronik gezeichnet.

Leicht sind in den Originalillustrationen drei verschiedene Meister zu erkennen. Ein erster war vornehmlich mit den Stadtprospekten und Schweizerschlachten beschäftigt; ein zweiter, noch unbekannter Zeichner hat sich besonders am ersten Bande zur Illustration der allgemeinen Geschichte und Landeskunde bethätigt. Dazu kommt endlich eine kleine Gruppe von Holzschnitten einer dritten Hand.

Froschauer schrieb am 18. Januar 1545 an Vadian, er habe seit Martini den „besten Maler der jetzt ist" bei sich zu Hause, gebe ihm wöchentlich zwei Gulden nebst freier Verpflegung, und lasse von ihm ausschliesslich „Figuren reissen in die Chronik", deren Druck gerade wegen der Holzschnitte vor dem Herbst kaum beginnen könne[3]. Wer dieser beste zeitgenössische Maler sei, wird leider nicht gesagt. War es ein Zürcher, so ist wohl Hans Asper (1499—1571)[4] gemeint, denn es steht fest, dass dieser Künstler an der Illustration von Stumpfs Chronik beteiligt war. Auf einem Bilde, dem Porträt Zwinglis (II 163), findet sich sein Monogramm. Sodann wissen wir, dass Asper für die Chronik Stadtbilder zeichnete. Solothurn und

[1] Die Karten, soweit sie die schweizerischen Gaue und Gegenden darstellen, hat Froschauer im Jahre 1574 separat herausgegeben. Der Titel bei Haller, Bibliothek I, Nr. 19. („Hierin findst du lieber Läser, schöne recht und wohlgemachte Landtaflen XII etc.") — Die Originalzeichnungen für die Karte von „Helvetia" und vom „Zürichgau" finden sich in Stumpfs Kopie nach Brennwalds Chronik (siehe oben S. 137).

[2] Nachweise von Vögelin a. a. O., S. 43—48.

[3] Vadian, herausgegeben von Götzinger, 2. Bd., Einleitung.

[4] Über Hans Asper: Stiasny, in der „Kunstchronik" 1888. — W. Schmidt, in der Allg. deutschen Biographie, I 621. — Händcke, Geschichte der schweizerischen Malerei im 16. Jahrhundert, S. 157 u. f. — Amiet, Hans Aspers des Malers Leistungen für Solothurn, woselbst die ältere Litteratur verzeichnet ist.

„andere vornehme Städte der Eidgenossenschaft" nahm er für Stumpfs Werk auf[1]. Die Art nun, wie die Abbildung von Solothurn aufgenommen und behandelt ist, kehrt wirklich bei einer Reihe anderer Stadtbilder wieder[2]. Dass Hans Asper auch die Zeichnungen auf die Holzstöcke besorgte, kann mit Sicherheit nicht behauptet werden; immerhin steht der Annahme nichts entgegen. In diesem Falle müsste ihm ein sehr grosser Anteil an der Illustration der Chronik zugewiesen werden. Alle Stadtbilder zunächst sind von einer und derselben Hand auf den Stock gezeichnet[3]. Der nämlichen Hand aber entstammt auch die Zeichnung einer beträchtlichen Zahl von Schlachtbildern und anderen Illustrationen[4]. Den Stil dieses Zeichners — dass er Hans Asper

[1] Amiet, a. a. O. Beilage Nr. 1, 1546: Empfehlungsschreiben des Zürcher Rates an den Rat von Solothurn zu Gunsten des Hans Asper, „der sich fürgenommen hat, Solothurn und andere vornehme Städte der Eidgenosschaft abzuconterfeien und in die Chronik deren Druck wir gestattet haben, aufzunehmen".

[2] Nicht zu allen Stadtbildern aber lieferte Asper die Originalaufnahmen. So schreibt Vadian am 14. Mai 1545 an Bullinger, dass die Originalaufnahme der Stadt St. Gallen für Stumpfs Chronik von einem einfachen Handwerker, einem Sattler, stamme (Einleitung zu Götzingers Vadian-Ausgabe, zweite Hälfte, St. Gallen 1877). Diese nämliche Aufnahme wurde im Jahre 1545 auch als grosses Einzelblatt herausgegeben. Dieser überaus seltene, prächtige Holzschnitt, von dem die Prospektensammlung der Zürcher Stadtbibliothek ein Exemplar besitzt, ist von dem gleich noch näher zu besprechenden Meister H V auf den Stock gezeichnet und zweifellos bei Froschauer gedruckt.

Dann giebt es in Stumpfs Chronik noch eine ganze Gruppe von Stadtbildern, deren Originalaufnahmen wahrscheinlich ebenfalls nicht von Asper stammen. Die nähere Ausscheidung dieser Prospekte soll in der folgenden Studie über die schweizerischen Architekturdarstellungen versucht werden. — Von der Originalaufnahme ist die Zeichnung auf den Stock zu unterscheiden, die bei sämtlichen Stadtbildern der Chronik durch den nämlichen Künstler (Hans Asper?) erfolgte.

[3] Alle Stadtbilder, also auch das gegenüber jenem Holzschnitt des H V von 1545 stark verkleinerte Bild von St. Gallen. Gerade diese beiden Redaktionen des St. Galler Stadtbildes geben Gelegenheit, den Stil des Zeichners, den man mit Hans Asper identifizieren mag, von demjenigen des Meisters H V zu unterscheiden.

[4] Folgende historische Illustrationen, meist schweizergeschichtliche Schlachtbilder, tragen in ausgesprochener Weise den Stil dieses Zeichners (Asper?) an sich: Bd. I fol. 67 Zerstörung einer Stadt, 74 Beschiessung einer Stadt, 111b Erstürmung. Bd. II fol. 21 Schlacht, 47b Belagerung von St. Gallen, 70 Schlacht im Schwaderloch, 84b Treffen vor Wil, 90b Schlacht, 109b Treffen bei Winterthur, 126 Blutthat zu Greifensee, 131 Pferdemarkt zu Zurzach, 135b Schlacht bei Näfels, 137 Schlacht vor Grynau, 141 Rapperswil belagert, 142b Treffen bei Erlibach, 144 dito bei Freienbach, 167b Treffen am Hirzel, 168b Einnahme der Ütliburg, 169 Schlacht bei St. Jakob an der Sihl, 173b bei Tätwil, 180 bei Morgarten, 183 Kampf auf dem Gubel, 186b Schlacht zu Kappel, 240b bei Sempach, 257 bei Laupen, 259 bei Grandson, 265 bei Murten, 305 ein Zug mit Geschützen, 329 Treffen zu Triesen, 382 Schlacht bei St. Jakob an der Birs.

Weniger bestimmt kann dem nämlichen Zeichner eine Reihe von meist schweizergeschichtlichen Bildern mit wenigen, aber grösseren Figuren und recht steifer, trockener

heisst, ist, wie gesagt, nicht ganz sicher — erkennt man leicht. (Siehe als Probe Fig. 40.) Künstlerisch bedeutet er nicht viel. Der Meister ist trocken in der Auffassung, ungeschickt im Figürlichen, ausserordentlich bescheiden in den Darstellungsmitteln, die über einfache Umrisszeichnung und eine spröde, langweilige Modellierung mit geraden Strichlagen selten hinausgehen. Nach einer einzigen Schablone sind die coulissenhaft flachen Bäume gezeichnet. Es ist ein eigentümliches Zusammentreffen, dass gerade jene Illustrationen, welche der Chronik den bleibendsten Wert sichern — ich meine die Stadtbilder — künstlerisch den niedrigsten Rang einnehmen.

Fig. 40. Schlacht bei Kappel. (Aus Stumpfs Chronik, fol. 186 b.)

Von den Schlachtbildern, die von dieser Hand gezeichnet sind, zeigen manche noch jenes alte, in der Mitte des 16. Jahrhunderts schon recht überraschende Missverhältnis der Proportionen, das man kurz als „Vordergrundshandlung in Hintergrundslandschaft" bezeichnen möchte. Dazu in einigen dieser Schlachtbilder auch merkwürdige Archaismen des Kostüms: gezaddelte lange Waffenröcke, die ältere Form der Hellebarde, der spitze Schuh. Kein Zweifel, der Künstler wollte absichtlich die Darstellungsweise alter Schlachtbilder nachahmen. Die Darstellungen der Schlachten von Morgarten, Laupen, Sempach, Näfels, Murten gehören namentlich hieher. Was an älteren Vorlagen ihm zugänglich war, hat der Zeichner für diese Bilder sicherlich benutzt. So lehnt sich die Murtenschlacht zweifellos jener älteren Kom-

Zeichnung zugeschrieben werden. So namentlich Bd. I 202 Künstlerwerkstatt, 202b Taufe, 222 Päpstin Johanna, 328b Wilhelm Tell (ziemlich sicher von dieser Hand), 329 Landenberg und Rütlischwur. Bd. II fol. 3 Spinnstube, 132 Bad, 174b Uristier, 192 Struthan Winkelried, 194b Bruder Klaus.

position an, die der Künstler entweder aus Heinrich Bichlers Bild zu Freiburg, oder aus dem in Zürich befindlichen Originalmanuskript von Diebold Schillings Burgunderkriegen, vielleicht auch aus dem Luzerner Schilling, kennen konnte[1]. In anderen Fällen, wo wir eine bestimmte Vorlage nicht nachweisen können, hält der Entscheid, ob die Stumpfischen Schlachtbilder selbständig komponiert worden seien oder nicht, ausserordentlich schwer. Namentlich giebt uns das Bild der Sempacherschlacht ein noch der Lösung harrendes Rätsel auf. Ich bin, wie bei der Besprechung der grossen Sempacher Schlacht des Rudolf Manuel Deutsch noch näher auszuführen ist, geneigt, als Vorbild dieser Komposition ein wahrscheinlich im Jahre 1472 oder 73 in der Sempacher Schlachtkapelle gemaltes Bild anzunehmen.

Dunkel schwebt über demjenigen Zeichner, der eine zweite Hauptgruppe von Bildern übernommen hat und künstlerisch unter den schweizerischen Illustratoren aus der Mitte des 16. Jahrhunderts zu den Ersten zählt. Vögelin hat ein Monogramm $\overset{H}{P}\,\overset{P}{}$, das sich in einem der Holzschnitte auf dem Botenschildchen eines „Läufers“ findet, mit ihm in Beziehung gebracht, doch sei dazu bemerkt, dass gerade jener Holzschnitt dem Meister aus stilkritischen Gründen nicht mit voller Sicherheit zugeschrieben werden darf. Wenn ich auch das über diesem Künstler liegende Geheimnis nicht aufzuhellen vermag, so fand sich doch ein Anhaltspunkt zur Bestimmung seiner Person. Auf einer von ihm gezeichneten Landkarte in Stumpfs Chronik (II 295[b]) befindet sich ein Wappenschildchen: eine männliche Halbfigur, die in jeder Hand einen Lilienstab hält. Das nämliche Schildchen, begleitet von den Initialen H V und der Jahrzahl 1545, kehrt auf einem grossen, bisher unbekannten Holzschnitt wieder, der die Stadt St. Gallen darstellt und sicher vom nämlichen Künstler gezeichnet ist[2]. Nennen wir also diesen, bis die Bestimmung des Namens an Hand von Wappen und Initialen gelingt, den Meister H. V. — Eine ausgesprochene Vorliebe für das Derb-kräftige zeichnet Auffassung und Formenwesen dieses Künstlers aus. Alle Stoffgebiete, die mit Feinem und Zartem nichts zu thun haben, beherrscht er mit gleicher Kraft und Sicherheit[3].

---

[1] Die Schlacht bei Dornach ist sehr genau nach dem grossen, alten Holzschnitt kopiert. Sie ist aber nicht von dem in Rede stehenden Zeichner (Asper?), sondern von dem gleich zu besprechenden Meister H V auf den Stock gezeichnet.

[2] Vgl. Anmerkung 2 u. 3 auf S. 142. — Es sei übrigens auch notiert, dass eine ebenfalls von diesem Künstler gezeichnete Landkarte (I. Taf. 13) in der Umrahmung der Schrifttafel ein Wappen enthält, das eine offene Thüre zeigt. Auch dieses könnte mit dem Zeichner in Verbindung gebracht werden.

[3] Folgende Bilder sind für die Hand des Meisters besonders charakteristisch. *A.* Im ersten Band die Schlachten fol. 10, 11, 12(?), 12[b], 13[b], 53[b], 65[b], 117, 157[b], dann von historischen

Seine Schlachtbilder, zumeist nicht auf ein bestimmtes Ereignis eigens gezeichnet, sondern allgemeiner gehalten und deshalb bei verschiedenen Anlässen wiederholt, leiden auf den ersten Blick an starker Überfüllung mit Figuren. Ein tolles Leben durchjagt diese feurig komponierten Bilder, und selbst mitten im dichtesten Gedränge herrscht volle Sicherheit der Zeichnung. Ebenso tüchtig zeigt sich der Meister in der Schilderung urwüchsigen Volkslebens. Das leidenschaftliche Furioso der Schlachtbilder macht hier behaglicher Erzählung und treffender Charakteristik Platz. Das beste solcher Bilder ist der „Auszug der Helvetier" (I. 272^{b}), in Wirklichkeit nichts anderes als ein Zigeunerzug, wie der Meister sie wohl häufig zu sehen bekam. Klare Gruppierung, sorgfältige Zeichnung und eine ergreifende Wahrhaftigkeit der bettelarmen,

42. Räumung eines Dorfes. (Aus Stumpf I, 299.)

mit Kindern und Habseligkeit beladenen Gestalten verleihen diesem Holzschnitt grossen Wert. Reich und nicht ohne derben Humor ist die Räumung eines Dorfes erzählt (I 299, Fig. 42). Rauhe, erregte Vorgänge hielt der Künstler mit sichtlicher Vorliebe fest. Grässlich wahr schildert er brutale

und sittenbildlichen Scenen: 23 Buchdruckerei (nicht ganz sicher), 33^{b} Volkszug, sehr charakteristisch, 38 Hungersnot, sehr charakteristisch, 446 Papst Johann im Ehebruch begriffen, 45^{b} Kaiser und Kurfürsten, 37 Enthauptung, 64 Ermordung eines Königs, 65 Verbrennen, 66 Gastmahl, 66^{b} Meerfahrt, 74 Heinrich VII. vom Papste mit der Hostie vergiftet, sehr charakteristisch, 81 Verbrennen, 80^{b} Hängen, 82^{b} Enthaupten, 84 Disputation, 88 Rädern, 106 Zweikampf, 163 Tod und Grabgeleite, sehr charakteristisch, 211 Bildersturm, 246 Exekution, 265 Sennerei und Käsen (ob von diesem Meister?), 272^{b} Auszug der Helvetier, höchst charakteristisch, 299 Räumung eines Dorfes, 300 Fuss-Abschlagen als Strafe, 310 Zwillinge, 329^{b} Bundschwur, 332^{b} drei höchst bezeichnende Bilder. — Dazu mehrere der dem Band voran-

Foltern und Exekutionen, und mit grausamem Behagen die Scene (I 332[b]), wo die Weiber der von Marius besiegten Cimbrier sich selbst den Tod geben. Die vom Zeichner im zeitgenössischen Kostüm dargestellten Frauen erhängen sich an Bäumen, erdrosseln sich mit Stricken, zwei rennen sich gegenseitig Schwerter in den Leib, andere kauern am Boden und erdolchen sich, hochauf schwingen im Vordergrunde zwei Weiber ihre Kinder, um sie am felsigen Boden zu zerschellen, eine Mutter hat den Säugling aus üppiger Brust soeben gestillt und schon den Arm erhoben, um mit einem Steine den Kopf des Kindes zu zerschmettern — so viel Grässliches dürfte noch nicht oft auf einem Bilde vereinigt worden sein. — Sinn und Kunst für feinere Charakteristik fehlte dem Künstler indessen nicht. Das beweisen die Brustbilder, die in häufiger Wiederholung als Porträts aller möglichen Könige und Helden verwendet werden: eine Folge von echten Charakterköpfen, abgestuft vom jungen Trotzkopf bis zum lebensmüden Greise. Feiner noch ist die Charakterzeichnung einiger typischer Gestalten in ganzer Figur gelungen[1]. Das fidele, feiste Mönchlein, der reformierte Prediger mit dem salbungsvollen Mund und den glattgekämmten Haarsträhnen, der verlegen an die Hutkrämpe greifende Bauer mit dem verdrehten, runzligen Gesicht, das sind ebenso vorzügliche Typen, wie der mit köstlichem Humor persiffierte deutsche Landsknecht, der, die Linke auf ein ungeheuerliches, mannshohes Schwert gestemmt, mit der Rechten aus bauchiger Flasche einen Trunk ins klobige Maul giesst, während ein Hund zu diesem Bramarbas bewundernd emporgafft. — Dem nämlichen Künstler schreibe ich die Zeichnung der meisten Landkarten zu, die übrigens zum Teil schon in einem älteren Werke des Froschauerschen Verlages — in Honters Rudimenta cosmographica — gedruckt worden waren[2]. Eine üppig treibende Formenphantastik hat auf diesen Karten die Umrahmungen

---

gestellten Karten. Von Wappen mag fol. 97[b] von ihm sein, sodann die Grosszahl der Brustbilder und Einzelfiguren, wie etwa fol. 20, 26[b], 27, 31, 290; ebenso der Stammbaum der türkischen Herrscher 9[b].

Im zweiten Bande ist dieser Meister spärlicher vertreten. Ich schreibe ihm zu die Karten fol. 2 Thurgau, 120 Zürichgau, 190[b] Aargau, 246 Burgund, 277 Lepontierland. Sicherer noch sind von seiner Hand: fol. 116 Heer und Bote, 116[b] Hugo von Landenberg den Bauern durch das Korn reitend, sehr charakteristisch und eine der besten Leistungen, 154 Ritterschlag, 266[b] Überfall, (282 der Läufer von Schwyz wird ertränkt. Monogr. $\frac{H}{P}\frac{P}{}$; nicht sicher dem Meister zuzuweisen), 295[b] Karte von Rhätien mit Wappen des Meisters in der Umrahmung der Schrifttafel, 338 Karte des Wallis, 387 Schlacht bei Dornach, nach dem Holzschnitt von 1500, sehr charakteristische Zeichnung des Meisters, 423 Kriegsordnung der Eidgenossen, 455, 458, 458[b] drei Bilder zum Jetzerhandel.

[1] Siehe die Reproduktionen bei Vögelin, a. a. O. Taf. II.

[2] Honterus, Rudimenta cosmographica erschien 1546 bei Froschauer. Den Hinweis auf diese Entlehnung verdanke ich Herrn Bibliothekar F. J. Schiffmann in Luzern.

der Schrifttafeln geschaffen und die abenteuerlichen Unholde, welche das Meer beleben. — Die einseitige Vorliebe für Rauhes und Derbes beherrscht auch die Formensprache des Künstlers. Zierliches ist ihm fremd. Alles wird unter seiner Hand kraftstrotzend, geschwellt. Seine Figuren sind schwer und gedrungen, und der Meister gefällt sich in gewissen Übertreibungen; die unnatürlich starken Unterschenkel fallen besonders auf. Die Pferde, gern in schwierigen Verkürzungen gezeichnet, sind schwere Tiere mit überstarken Beinen und gewaltigen Hufen. Der Zug nach dem Kraftstrotzenden beherrscht auch die Landschaft. Das Wasser schwillt in blähenden Strudeln, üppig spriesst die Vegetation. — In allem zeigt sich ein Meister, der seiner Sache durchaus sicher ist. Im Gegensatz zu den spröden Zeichnungen des ersten Illustrators erstrebt er saftige, bildmässige Wirkung, ohne deswegen übermässige Anforderungen an das Messer des Holzschneiders zu stellen.

Eine kleine Gruppe von Bildern geht auf einen dritten Zeichner zurück, der einmal sein aus den Buchstaben V S gebildetes Monogramm und das Datum 1546 verzeichnet hat[1]. Frisches Leben herrscht in den Kompositionen, aber wir vermissen die formelle Sicherheit. Die Gruppierung der Figuren und Scenen ist locker, unruhig, die Ausführung des Einzelnen sorglos, ja leichtsinnig. Charakteristisch sind gewisse Schrullen des Formenwesens: die auffallend kleinen Füsschen der Figuren und ebenso kleinen Hufe der Pferde, der tänzelnde Schritt, die tiefliegenden Augen. Dieser Monogrammist ist scharf zu unterscheiden von jenem S V, der die aus der grossen Froschauerbibel von 1531 entlehnten biblischen Scenen der Chronik geschaffen hat und stark von Holbein angeregt ist.

Die xylographische Ausführung der Bilder in Stumpfs Chronik ist ungleichmässig. Am besten, zum Teil ganz vorzüglich sind die Zeichnungen des Meisters H V geschnitten.

1554 erschien bei Froschauer ein Auszug aus der grossen eidgenössischen Chronik unter dem Titel: „**Schwytzer Chronica, Ausz der grossen in ein handbüchle zusamen gezogen etc. durch Johansen Stumpfen**“.

[1] Die folgenden Bilder (und nur diese) dürfen ihm zugeschrieben werden: Bd. I 29ᵇ Landsknechtenschlacht, 30 Schiffsunglück (unsicher), 74ᵇ Reiterschlacht, 94 Gerichtsscene mit zahlreichen Exekutionen, reproduziert bei Hirth, Kulturgeschichtliches Bilderbuch II, Nr. 713; wiederholt bei Händcke S. 166; dieses Bild erinnert stark an einen Holzschnitt in dem 1512 zu Augsburg gedruckten „Laienspiegel“; 106 Aussetzung von Romulus und Remus (zweifelhaft), 138 kriegerischer Auszug mit Datum 1546 und Monogramm V S, 161ᵇ Alarich zerstört Rom, 181 Schlacht (unsicher). Von Brustbildern gehören ihm wahrscheinlich: 29ᵇ oben rechts, 30 unten (zwei), 37 oben (zwei); vielleicht dann noch das Wappen I 42ᵇ.

Hier erscheinen zum erstenmal die Münzbilder mit den Kaiserporträts, welche in den späteren Auflagen der grossen Chronik an die Stelle der phantastischen Brustbilder getreten sind. Die wenigen übrigen Illustrationen sind aus der grossen Ausgabe wiederholt.

Während die illustrierten Ausgaben der **eidgenössischen Chronik Josias Simlers** nur die Stumpfischen Stadtbilder in Form geringer Nachschnitte wiederholen und somit hier zu keinen weiteren Studien veranlassen, ist noch in kurzem eines zweiten klassischen Holzschnittwerkes aus der Mitte des 16. Jahrhunderts zu gedenken: **Sebastian Münsters Cosmographey**[1], gedruckt zu Basel bei Heinrich Petri. Die Illustration der Ausgaben von 1544, 1545 und 1546 ist unbedeutend, wogegen mit der Ausgabe von 1550, offenbar angeregt von Johann Stumpfs eidgenössischer Chronik und in erfolgreichem Wetteifer mit ihr, eine ausserordentlich reiche xylographische Ausstattung eintritt. Die schweizergeschichtlichen Bilder sind nach Etterlin wiederholt; in die Originalillustrationen haben sich Hans Rudolf Manuel Deutsch[2] und David Kandel als Zeichner, die Monogrammisten C S und H H als Holzschneider geteilt. Vögelins Ausführungen über die künstlerische Ausstattung der Cosmographey sind erschöpfend und ich wüsste aus eigener Beobachtung nichts beizufügen. Die schweizerischen Stadtbilder sind an anderer Stelle eingehend zu behandeln. In den späteren Editionen (so z. B. 1628) wird die Bilderzahl noch ziemlich vermehrt, namentlich durch Prospekte, doch zumeist nur mit Nachschnitten nach Stumpf.

Einige Worte genügen hier auch über **Bernhardt Brandts Weltgeschichte**[3]. Der Verfasser, der sich in der Vorrede Vogt zu Homburg nennt und seine Chronik im Jahre 1553 zu Basel bei Jakob Kündig drucken liess, beginnt mit den biblischen Geschichten, die mit wenig bedeutenden Nachschnitten nach holbeinischen Bibelillustrationen geziert sind. Der weitere Text ist mit Bildern aus der Geschichte der Apostel, der Päpste, der römischen und deutschen Kaiser illustriert. Es finden sich auch einige Porträts, so Erasmus nach Holbein (254), Luther nach Kranach (255); Bruder Klaus (285 b) zeigt ein vom gewöhnlichen Typus etwas abweichendes Gesicht. Sichtlich steht der Zeichner der Holzschnitte unter Holbeins Einfluss. Aber der gute

---

[1] Salomon Vögelin, im Basler Jahrbuch 1882; Allg. deutsche Biographie XXIII, 30; R. Wolf, Biographieen zur Kulturgeschichte der Schweiz, II (1859), S. 1—20. — Die weitere Litteratur bei Brandstetter, Repertorium 273.

[2] Vgl. Vögelin in Bächtolds Manuel-Ausgabe, Bibliothek älterer Schriftwerke der Schweiz, II, 1878, S. CXI; Händcke, S. 103.

[3] Der Titel lautet: „Volkumner Begriff aller lobwirdigen Geschichten und Thaten, etc., bis auff das MDLIII jar mit schönen Figuren erleuchtet. Durch Bernhart Brandt, gedruckt zu Basel by Jakob Kündig auff dem Neuwenplatz".

Same war hier auf unfruchtbaren Boden gefallen. Gesichter und Hände sind tüchtig gezeichnet, die Figuren aber plump und die Gewänder hölzern. Eine gewisse Trockenheit haftet auch der braven und nicht ungeschickten xylographischen Ausführung an. Eingehenderes Studium würde übrigens hier nur der dritte, der Eidgenossenschaft gewidmete Teil beanspruchen. Dieser aber enthält ausser einer Reihe von Stadtbildern, die sich als verkleinerte Nachschnitte nach Stumpf erweisen, nur eine geringe Zahl von Illustrationen: frische Schlacht- und Belagerungsbildchen, die so allgemein und fast vignettenartig gehalten sind, dass sie für jedes beliebige Ereignis gleicher Art verwendet werden konnten. Die Scenen sind lebendig komponiert, aber trocken und langweilig in Holz geschnitten.

Den weitausschauenden Werken Münsters und Brandts folgte in Basel 1580 ein der engeren Heimat gewidmetes Buch: **Christian Wurstisens Basler Chronik**, gedruckt bei Sebastian Henricpetri, 650 Seiten. Wurstisens (gest. 1588) Leben und Bedeutung für die Historiographie ist in einer hübschen Monographie geschildert worden[1]. An Glanz der xylographischen Ausstattung steht die Basler Chronik den Werken von Stumpf und Münster nach. Historische Darstellungen sind spärlich; das Bild zur Gründung der Universität Basel verdient darunter die meiste Beachtung; zahlreicher sind die Abbildungen von Münzen, Siegeln, Architekturen; dann einige Porträts: Johannes Hus in Profil (233), Kaiser Sigismund (290), Papst Felix (368), Karl der Kühne (459), Ökolampad in Profil (540, 609). Mehrere Bilder — stets recht sorglos und salopp gezeichnet — sind mit dem Monogramm des Solothurner Stechers und Malers Gregorius Sickinger versehen[2]. Neu-Auflagen der Chronik erschienen 1680, 1765, 1779.

Völlig aus Stumpf entlehnt ist die Illustration von **Johann Gulers Rätia**, gedruckt in Zürich bei J. Rudolf Wolf 1616. Neu ist nur das in Kupferstich ausgeführte pompöse Titelblatt und ein mit Namen und Monogramm des Stechers Georg Ringel bezeichnetes Porträt des Verfassers[3].

---

[1] Achilles Burckhardt, Christian Wurstisen. Vortrag gehalten beim fünfzigjährigen Jubiläum der Historischen und Antiquarischen Gesellschaft zu Basel, 16. Sept. 1886; o. O. u. J. Das Monogramm ist zu Anfang dieser Schrift wiedergegeben. Es findet sich p. 5, Pierre Pertuis, 140 Grabkapelle der Königin Anna, 195 Fürstengrab zu Königsfelden, 420 Brustbild eines Türken, 505 Pannerträger von Basel, 540 Porträt des Ökolampadius. Zu Gregorius Sickinger ist Näheres unten bei Besprechung seiner Pannerträgerserie anzuführen.

[2] Haller, Bibliothek IV, Nr. 814. — Über den Verfasser: G. von Wyss, Allg. deutsche Biographie X, 115. — Bezüglich des Porträts sei bemerkt, dass Johann Heinr. Füssli (Supplement zum Allg. Künstlerlexikon 1789, S. 1300) ein Porträt Gulers, gemalt von Gott-

Diesen illustrierten Büchern ist eine Gruppe graphischer Einzelblätter anzureihen.

Erst die **Sempacher Schlacht des Rudolf Manuel Deutsch** (1525 bis 1571), ein 1,16 m breiter und 0,46 m hoher, von sechs Stöcken gedruckter Holzschnitt, der mit Manuels Wappen und dem bekannten Monogramm signiert und mit dem Datum 1551 versehen ist[1]. Von dem sehr seltenen Holzschnitte kenne ich bis jetzt nur fünf Exemplare[2]. Über den Druckort und Verlag ist man ungewiss[3]. — Die landschaftliche Scenerie zeigt im Vordergrunde das Schlachtfeld, im oberen Teile des Blattes den Sempacher See mit seinen Ufergegenden und angrenzenden Ortschaften mit den Bezeichnungen: „SEMPACH, WARTENSE, BVTZWIL, NOTWIL, THANNENFELS, KILPEL (Kirchbühl), SVRSE, OBERKIRCH, ZEL, S. MARGRETA, NVWKILCH". Im Hintergrund erscheint links oben der „PILATVS BERG". — Der mittlere Teil des Vordergrundes führt mitten in die Schlacht. In rechteckiger Formation sind die beiden Heere, von links die Eidgenossen, von rechts die Österreicher, aufeinandergetroffen. Über Gefallene hinweg tobt der heisse Kampf der vordersten Glieder. Hellebarden auf eidgenössischer, vorgestreckte Spiesse auf Seiten der Österreicher. Die tieferen Reihen der Eidgenossen harren des Momentes, wo sie in den Kampf einzugreifen haben. Im nächsten Moment wird es geschehen, denn Einer im vordersten Gliede hat sich zwischen die feindlichen Spiesse eingeschoben und drückt davon so viel er fassen konnte unter den rechten Arm. Dieser Mittelpunkt des Bildes führt also in echt dramatischer Weise unmittelbar vor den entscheidenden Moment. Die übrigen Scenen ordnen sich diesem Hauptvorgange räumlich unter, aber auch geistig,

---

hard Ringgli in Zürich (1575—1639), und von einem Unbekannten in Kupfer gestochen, gesehen haben will (vgl. Rahn, Gotthard Ringgli, Zürcher Taschenbuch 1886, S. 323). Ob vielleicht bei Füssli eine durch die Initialen G R veranlasste Verwechslung mit dem obenerwähnten Stich vorliegt?

[1] Die ersten näheren Angaben über den Holzschnitt findet man bei Th. von Liebenau, Die Schlacht bei Sempach, S. 252; dort der vollständige Titel und weitere Litteraturangaben. — Ebendort eine gute Reproduktion in Lichtdruck, welche mich einer ins einzelnste gehenden Beschreibung überhebt. — Über den Künstler vgl. S. Vögelin, Basler Jahrbuch 1882; Händcke, N. Manuel Deutsch als Künstler, p. 109; Schweiz. Malerei im 16. Jahrhundert, S. 102.

[2] Universitätsbibliothek zu Basel, Bibliothek des historischen Vereins der V Orte in Luzern, Stadtbibliothek Zürich (2 Exemplare); ein fünftes Exemplar ist neuerdings an der Auktion 48 von H. G. Gutekunst in Stuttgart, 16. Mai 1896, aufgetaucht (Katalog Nr. 140).

[3] v. Liebenau, a. a. O., vermutet (gestützt auf Bulletin du musée historique de Mulhouse 1877, II, p. 51, 64, 87), der Holzschnitt sei vielleicht bei Hans Schyrenbrand in Mülhausen verlegt worden. Als vermutlicher Druckort käme am ehesten Basel in Frage, da Manuel um jene Zeit Holzschnitte in Sebastian Münsters Cosmographie lieferte.

ndem sie nicht dramatisch zugespitzt, sondern mehr episch entwickelt sind. Links ist der Anmarsch einer eidgenössischen Hülfstruppe dargestellt, während vor dieser Gruppe drei Lazarethscenen die Aufmerksamkeit fesseln. Bewegter geht es rechts vom Haupttreffen zu. Die letzten Reihen des feindlichen Heeres sind bereits im Weichen; weiter nach rechts hauen sich einige Ritter die Schnäbel von den Schuhen, hinter Bäumen und Gesträuch huschen Fliehende davon. Der Vordergrund ist, entsprechend den genrehaften Scenen auf der linken Seite, mit ruhigen Motiven ausgefüllt: das feindliche Proviantlager, Marketenderweiber, gesattelte Pferde. Der obere Teil des Blattes zeigt grösstenteils Landschaft, die in ihren vorderen Partien mit vereinzelten Kampfepisoden und Lagerscenen besetzt ist. Auf dem See spielt sich die That des in besonderer Inschrift genannten Hans von Rot ab.

Die Zeichnung der Landschaft bedeutet wenig. Die strauchartigen Bäume sind flach, das Wasser manieriert wiedergegeben; weit besser ist das Figürliche, wo Manuel sich als tüchtiger, wenn auch etwas trockener Zeichner, und namentlich als guter Darsteller der seit dem Beginne des 16. Jahrhunderts beliebten, schweren Pferderasse ausweist. — Die xylographische Ausführung lässt auf ein sehr gut geschultes Atelier schliessen.

Das Bedeutendste an diesem Blatte ist die überraschend fein durchdachte Komposition. Und diese ist, wie ich glaube, nicht Rudolf Manuels Eigentum. Grosse Gestaltungskraft besass dieser Künstler überhaupt nicht. Zudem war die nämliche Komposition der Sempacher Schlacht schon fünf Jahre früher in Stumpfs Chronik erschienen[1], freilich in sehr kleinem Format. Wir haben nun an Stumpfs Darstellungen der Schlachten bei Murten und Dornach bereits gesehen, dass ältere Vorlagen für diese Chronik wenn möglich benutzt worden sind. Für die Sempacher Schlacht ist ein bestimmtes Vorbild nun allerdings nicht nachzuweisen. Doch kann man sich nur schwer zur Annahme entschliessen, dass diese fein durchdachte Komposition für Stumpfs Chronik eigens geschaffen worden sei, und sich in diesem kleinen Format zum erstenmale gezeigt habe. Mir erscheint, wenn ein persönlicher Eindruck geäussert werden darf, die Sempacher Schlacht bei Stumpf stets wie eine abgekürzte, vereinfachte Replik einer bedeutenden monumentalen Komposition. Hätte ferner Manuel für seinen grossen Holzschnitt bloss das kleine Bildchen bei Stumpf benutzen können, so ist sehr fraglich, ob der mit geringer Kraft und Originalität begabte Künstler sein gewaltiges Blatt wirklich mit all seiner auffallenden antiquarischen und heraldischen Genauigkeit hätte zu stande bringen können. Achten wir nämlich bei Manuels Holzschnitt genauer auf

[1] Erinnern wir uns, dass die Dedikationsexemplare von Stumpfs Chronik schon 1546 gedruckt wurden; die Schlacht findet sich in der ersten Ausgabe in Bd. II, fol. 240^b.

die Einzelheiten von Kostüm und Bewaffnung, so überrascht uns die verhältnismässig sichere Wiedergabe von Formen, die nicht der Zeit Manuels, sondern einer früheren Epoche, und zwar am ehesten der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, angehören. Nun wissen wir, dass Rudolf Manuel im Jahre 1551 in der Schlachtkapelle ob Sempach das alte, 1472 oder 1473 entstandene Wandgemälde restaurierte, resp. übermalte[1]. Bedenken wir, welche Hochachtung und Pietät man im 16. Jahrhundert älteren authentischen Schlachtbildern entgegenbrachte — ich erinnere wieder an die Restauration des Schlachtbildes von Dornach durch Hans Asper und an die zahlreichen Wiederholungen dieser Komposition, verweise auch auf die folgenden Ausführungen über Martin Martinis Murtenschlacht —, bedenken wir ferner Manuels Mangel an selbständiger Künstlerkraft, so liegt doch die Annahme am nächsten, er habe in der Sempacher Schlachtkapelle einfach das alte Bild aufgefrischt und diese Komposition, vielleicht angeregt durch den Dornach-Holzschnitt von 1500, gleichzeitig in Form seines grossen Holzschnittes herausgegeben, nachdem sie schon fünf Jahre früher für Stumpfs Chronik benutzt worden war.

Gewissheit über diese Hypothesen hätte anlässlich der Restauration der Sempacher Schlachtkapelle auf das Jahr 1886 erlangt werden können. Damals will man unter dem Bilde Manuels Spuren einer älteren Komposition bemerkt haben[2]. Die nähere Nachforschung, ob Manuels Übermalung mit derselben im wesentlichen übereinstimmte, wurde leider versäumt[3].

Häufig ist die aus Stumpfs Chronik und Manuels Einzelblatt bekannte Komposition in der Folgezeit wiederholt worden[4]. Manuels Werk wurde

[1] Th. von Liebenau, a. a. O., S. 416.

[2] ibid. Vgl. dazu Anzeiger für schweiz. Altertumskunde 1886, S. 250. — Mit meiner Hypothese fiele dann freilich die Annahme von Th. von Liebenau weg, das Bild in der Schlachtkapelle sei für die Sempacherschlacht in Diebold Schillings Luzerner Chronik benutzt worden. Wohl aber könnte, was sogar wahrscheinlicher ist, das Gemälde von 1504 am Luzerner Rathaus für Schillings Chronik als Vorlage gedient haben. Dieses braucht ja mit dem Bild ob Sempach nicht in Zusammenhang gebracht zu werden.

[3] Es sei beachtet, dass durch unsere Annahme die älteste bildliche Darstellung von Winkelrieds That noch in das 15. Jahrhundert zurückverlegt wird. Der Luzerner Schilling käme dann erst an zweiter Stelle.

[4] Man sehe die Zusammenstellung der Sempacher Schlachtbilder bei Th. von Liebenau a. a. O. Dazu sei noch nachgetragen: Kopie von Bullingers Chronik, Universitätsbibliothek Basel E II 5, Bd. I, mit geringer Nachzeichnung nach Stumpf um 1580; bräunlich getuschter Scheibenriss von Christoph Murer, dat. 1606, in der öffentlichen Kunstsammlung zu Basel, Nr. 151 des Kataloges von 1891. — Besonders eingehende Beschreibung der Replik am Rickenmann'schen Hause in Rapperswil bei S. Vögelin, Façadenmalereien in der Schweiz. Anzeiger für schweiz. Altertumskunde 1886, S. 299; Händcke sieht mit gewohnter Gründlichkeit in diesem Rapperswiler Bilde eine Schlacht bei Laupen und einen Einfluss Ammann'scher Holzschnitte.

am getreuesten in einem grossen, von Wappen und ausführlicher Inschrift begleiteten Holzschnitt nachgeahmt, der, eine sehr derbe xylographische Arbeit, in zwei verschiedenen Ausgaben, nämlich 1772 und 1780, bei Johann Jost Hiltensperger in Zug erschien[1].

Der Zürcher Künstler **Christoph Murer**[2] (1558—1614) führt sich in die Reihe unserer Studien mit einem grossen Einzelblatte ein, das den **Ursprung der Eidgenossenschaft**[3] zum Gegenstande hat. Die Arbeit zeigt auf einer Schrifttafel den vollen Namen des Meisters: „CHRISTOF MVRER Tigurin. Inven. 1580"; dazu den Schweizerdolch mit Schnurschlinge. Die gröbliche, holzschnittartige Vortragsweise und das „Bartige" des Striches scheinen anzudeuten, dass das Werk nicht in Kupfer gestochen, sondern auf Eisen geätzt ist. Das Blatt stellt in vielgestaltiger, bergiger und mit üppiger Vegetation reich belebter Landschaft die Sagen von der Entstehung der Eidgenossenschaft in synchronistisch-episodenhafter Weise dar. Ein ausführlicher Text in derben Versen ist unter die Darstellungen gedruckt und erklärt als fortlaufende Erzählung die einzelnen, im Bilde durch Nummern bezeichneten Episoden. Oben sehen wir in sehr geschmackvoller friesartiger Komposition die eidgenössischen Wappen: der Zürcher Schild in der Mitte ist von zwei flotten Hellebardieren begleitet, seitwärts reihen sich die Schilde der einzelnen Orte an, alle von munteren nackten Putti gehalten, und voneinander getrennt durch kurze Renaissance-Säulen, die ihrerseits mit den Wappen der zugewandten Orte und der Herrschaften behängt sind; über dieser reizenden Komposition zieht sich ein kräftiges Gesimse hin. — Das Blatt ist von sechs verschiedenen Platten gedruckt, wovon drei auf die erwähnte Kopfleiste, und drei andere auf die historischen Darstellungen entfallen[4]. Die Reihenfolge

[1] Th. von Liebenau, Schlacht bei Sempach, S. 420, Nr. 29. Es scheint, dass bei der Ausgabe von 1772 nur der mittlere Teil, mit der Darstellung der eigentlichen Entscheidungsschlacht, veröffentlicht worden sei, unter Hinzufügung der Wappen der gefallenen Ritter. — Hiltenspergers Holzschnitt ist nicht gerade häufig zu finden.

[2] Über den Meister: Rahn, in der Allg. deutschen Biographie XXIII, 58; Meyer, Sitte der Fenster- und Wappenschenkung, S. 215, 274; Händcke, Geschichte der schweizerischen Malerei, S. 272.

[3] Andresen, Der deutsche Peintre-Graveur III, 231. — Das Blatt ist nicht häufig. Einige Exemplare seien notiert: Eidg. Kupferstichkabinet im Polytechnikum in Zürich, Stadtbibliothek Zürich (Zieglerische Sammlung), Historisches Museum in Basel, Antiquarium in Schaffhausen, Stadtbibliothek in Luzern, Privatbesitz in Altdorf.

[4] Es giebt eine Ausgabe des Stiches (z. B. das Exemplar der Luzerner Stadtbibliothek), wo die einzelnen Platten separat abgedruckt und einzeln mit Randlinien umschlossen sind.

dieser letzteren beginnt links im Vordergrunde und schreitet nach rechts vorwärts. Folgende Episoden sind dargestellt: 1) König Albrecht verordnet Gessler und Landenberg als Vögte in die Waldstätte. Dieselben sind im Begriffe, zu Pferde abzureisen, begleitet von zwei Hellebardieren zu Fuss. Albrecht, vom Rücken gesehen, giebt ihnen auf einem Podium stehend die letzten Anweisungen. 2) Die Vögte versuchen die Leute in den Waldstätten vergeblich zu überreden, sich in den Schutz Österreichs zu begeben. 3) Zwei Männer aus den Waldstätten beklagen sich, nachdem der König sie abgewiesen hat, bei den Räten desselben über die Vögte. Die Scene spielt links aussen im Vordergrunde auf einer Estrade mit Geländer. Sehr hübsch die Figur des vom Rücken gesehenen Schweizers, der das Wort führt. 4) Dem alten Heinrich Melchthal werden von zwei Knechten des Landenbergers die Ochsen vom Pfluge weggenommen, der Sohn rennt mit erhobenem Stecken auf die Übelthäter los. 5) Der alte Melchthal wird geblendet. 6) Sein Vieh wird fortgetrieben. 7) Wolfenschiessen wird von Baumgarten im Bade erschlagen. 8) Gessler baut Zwing-Uri; die Scene ist ganz im Hintergrunde als eine im Bau begriffene Burg flüchtig skizziert. 9) Gessler vor Stauffachers neuem Hause vorbeireitend. 10) Schwur der drei Eidgenossen, in der Mitte des Vordergrundes. 11) Zusammenkunft im Rütli. 12) Tell am aufgesteckten Hute vorbeigehend. 13) Tells Apfelschuss; in der Anordnung der Scene, wie auch in der Figur des Kindes und des Schützen finden sich bestimmte Reminiscenzen an den Holzschnitt in Etterlins Chronik von 1507. 14) Tells Sprung auf die Platte. 15) Der Schuss in der hohlen Gasse. 16) Ein Unterwaldner wird von einer Magd an einem Seile in die Burg „ROTZBERG“ emporgezogen; in der Nähe eine Gruppe von Bewaffneten; die Scene ist rechts oben angebracht. 17) Die Unterwaldner ziehen durch den Wald zur Burg von „SARNEN“. 18) Die mit Geschenken zum Schlosse des Landenbergers ziehenden Bauern treffen unterwegs den zur Kirche gehenden Vogt. 19) Die überwundenen Vögte und Gefangenen ziehen mit zwei Reisewagen aus dem Lande ab. 20) Albrecht wird ermordet; die Scene spielt rechts im Vordergrunde.

Sämtliche Scenen schildert Murer in der reichen, glänzenden Tracht seiner Zeit. Der Stich, eine Hauptarbeit des Meisters, teilt mit seinen anderen Werken ein schon stark barok aufgebauschtes Formenwesen, mit dem sich eine gewisse spiessbürgerliche Trockenheit der Auffassung eigenartig verbindet. Einzelne Figuren indessen sind prächtige Äusserungen freien, gewandten Stiles, und die nicht allzu sorgfältige Ausführung zeugt von sicherer Beherrschung der Darstellungsmittel. Etwas unruhig ist die Verteilung des Lichtes.

Die Darstellung der Episoden zur Geschichte Tells hat des Künstlers Bruder Josias frei wiederholt in einem getuschten Scheibenriss von 1580,

in der öffentlichen Kunstsammlung in Basel (U I 189), und zahlreich dürften die Verwendungen sein, welche spätere Künstler und Dekorateure von Murers Ursprung der Eidgenossenschaft machten[1].

Die **Pannerträger der eidgenössischen Orte**, 1591 zu Freiburg in Kupfer radiert vom Solothurner Künstler **Gregorius Sickinger**[2], müssen hier erwähnt werden, weil auf den Hintergründen dieser Blätter verschiedene Schweizerschlachten dargestellt sind. Solche Serien der eidgenössischen Pannerträger waren im 16. Jahrhundert ein beliebter Gegenstand künstlerischer Darstellung. Um abzusehen von den zahlreichen Glasgemäldecyklen dieser Art, wozu die offiziellen Scheibenstiftungen der eidgenössischen Stände wie von selbst führten, und wenn wir uns auf das Gebiet der vervielfältigenden Künste beschränken, so bildet das um 1512 wohl in Zürich entstandene Gedenkblatt auf die Geschenke Papst Julius' II.[3] den Anfang der Reihe, welcher sich, wieder in Holzschnitt, die Folge von Urs Grafs Pannerträgern[4], und später, in den Vierzigerjahren des 16. Jahrhunderts, die Serie des unbekannten Monogrammisten C S anschliessen[5]. — Sickingers Pannerträger sind nach Art von Standesscheiben mit reicher architektonischer Umrahmung komponiert. Zu Füssen verkündet eine Spruchtafel das Lob des vorgestellten Standes. Nur ein einziges Exemplar ist bis heute von der Serie bekannt, und auch dieses ist unvollständig. Die Schlachtdarstellungen der Hintergründe sind sämtlich nach älteren Vorlagen, wie sie der Künstler in Stumpfs Chronik fand, kopiert. Das Blatt „Freiburg" enthält eine vereinfachte Kopie des uns schon bekannten Murtenschlachtbildes und darüber eine Darstellung

[1] So z. B. sind die Darstellungen des Ofens aus dem „wilden Mann" in Zürich (beschrieben von Rahn im Zürcher Taschenbuch VI) mit Benutzung des Murerschen Blattes entstanden. Ebenso eine Anzahl Glasgemälde im Musée archéologique in Genf (freundl. Mitteilung von Dr. R. Durrer), und die Malereien des Küchler-Ofens im Rathause von Stans.

[2] Über den Künstler: F. A. Zetter-Collin und J. Zemp, Gregorius Sickinger, Maler, Zeichner, Kupferstecher und Formschneider von Solothurn (1558—1616?); S. A. aus dem Anzeiger für schweiz. Altertumskunde 1896, Nr. 2. Solothurn 1896.

[3] Vögelin, Neujahrsblatt der Stadtbibliothek Zürich 1860, und 1880 Note 15.

[4] In Lichtdruck herausgegeben, mit Text von Dr. Berthold Händcke, von der mittelschweizerischen geographisch-kommerziellen Gesellschaft in Aarau, 1893.

[5] Händckes Versuch (Geschichte der schweizerischen Malerei, S. 259), diesen Monogrammisten mit dem um 1580 in Bern thätigen Caspar Schlatter zu identifizieren, ist nicht ernst zu nehmen. — Diese Serie des C F ist nicht häufig. Exemplare finden sich u. a. in der „Kostümsammlung" der Stadtbibliothek Zürich, im Besitz von Prof. Dr. J. R. Rahn, ferner eingeklebt in Ms. 266 der Stadtbibliothek Luzern (12 Blätter).

der Schlacht bei Grandson. Appenzell zeigt die Treffen am Speicher und am Stoss, Solothurn eine Replik des alten Schlachtbildes von Dornach, und Schaffhausen eine Darstellung der Schlacht im Schwaderloch. Der künstlerische Wert der Serie ist, abgesehen von der reichen Komposition und phantasievollen Ornamentik, nicht hoch anzuschlagen. Bau und Stellungen der Figuren sind wenig geglückt, Verzeichnungen häufig, und die technische Ausführung ist oberflächlich, zeigt aber ein sichtliches Streben nach malerischer Wirkung.

Mit **Martin Martinis Murtenschlacht**[1], einem aus zwei Blättern von je 50 cm Breite zu 39 cm Höhe zusammengesetzten Kupferstichwerk, schliesst unsere Reihe schweizergeschichtlicher Bilderdrucke ab. Laut einer am Fusse des Blattes angebrachten Inschrift, die den vollen Namen und das Monogramm des Künstlers enthält, wurde das Schlachtbild zu Freiburg i. U. im Jahre 1609 auf Bestellung des dortigen Landvogtes und Alt-Venners Lorenz Werly gestochen. Für die Beschreibung fasse ich die beiden Blätter als Ganzes zusammen. Die Komposition ist nach dem Muster alter Schlachtdarstellungen in episodenhaft-synchronistischer Weise angelegt. Im Vordergrunde der See und das mit interessanten Vorwerken versehene Städtchen. Links im Vordergrunde ist das von einem Flechthag umschlossene Lager des Herzogs von Romont mit einer Anzahl ergötzlicher Einzelscenen vorgeführt. Links oben brechen die Eidgenossen aus dem Walde hervor und treffen auf den Grunhag; in der Mitte des Blattes ist der Entscheidungskampf und die Plünderung des herzoglichen Lagers, rechts vorne die Niederlage und Verfolgung am See, rechts oben endlich die Flucht und Verfolgung dargestellt. Alles in anschaulicher, reicher, mit vielen Einzelscenen durchsetzter Schilderung.

Als Zeichner der Figuren zeigt sich Martini hier noch mehr als in anderen Werken sorglos, flüchtig und ungeschult, und die stecherische Behandlung hat etwas Hartes, Sprödes, Metallisches. Vollstes Lob aber gebührt der Darstellung der Architekturen.

---

[1] Über Martini (nachgewiesen 1592 bis 1612): Th. von Liebenau, Anzeiger für schweiz. Altertumskunde 1879, S. 915, 932; Rahn, ibid. 1881, S. 141; Th. von Liebenau, zur Münzgeschichte der Spinola, S. A. aus der Zeitschrift für Numismatik 1890; Andresen, Peintre-Graveur IV, 65; Nagler, Monogrammisten Nr. 1989; Händcke, Geschichte der schweizerischen Malerei, S. 362. — Die Murtenschlacht Martinis ist nicht häufig. Einige Exemplare seien deshalb genannt: Kupferstichkabinet des eidg. Polytechnikums in Zürich,

Dass Martinis Stich auf eine ältere Vorlage zurückgehe, hielt schon Ochsenbein[1] für mehr als wahrscheinlich. Seitdem auf Grund der Untersuchung von Wattelet die volle, in allen Teilen genaue Übereinstimmung des von früheren Militärschriftstellern vernachlässigten Stiches mit dem wahren geschichtlichen Sachverhalte erwiesen ist, liegt ein Grund mehr vor, die Arbeit Martinis auf ein kurz nach dem Ereignis entstandenes Originalbild zurückzuführen. Damit stimmen auch zahlreiche antiquarische Details, die sich bei Martini, trotzdem sein Stich im allgemeinen die Kostüme und Waffen aus der Übergangszeit des 16. ins 17. Jahrhundert zeigt, eingeschlichen haben: die alte Form der Hellebarden, das Harnischhemd, das alte Federbarett (mit buschig emporstehenden, vorn eingesteckten Federn), das Kreuzchen als Abzeichen der eidgenössischen Krieger, u. a. m. Man vermutete Martinis Quelle in dem spurlos verschwundenen, vom Berner Maler Heinrich Bichler im Jahre 1480 für den Freiburger Ratssaal gemalten Schlachtbilde[2]. Dieser Annahme pflichte ich vollständig bei. Sicher ist nun ja, dass die Komposition wirklich in die Entstehungszeit dieses Bildes zurückgeht. Denn wir haben sie zuerst in Diebold Schillings Beschreibung der Burgunderkriege von 1480 getroffen[3], dann in der Chronik des Luzerner Schilling[4] und bei Stumpf[5].

Mit keiner dieser Darstellungen hängt Martinis Stich enger zusammen, als mit dem Bilde des Luzerner Schilling[6]. Beide zeichnen sich vor den übrigen durch ausführlichere Wiedergabe des landschaftlichen Prospektes und einer Anzahl kleinerer Episoden aus, die im Zürcher Schilling, und dann wieder bei Stumpf und dessen Nachahmern fehlen. Die Unterschiede zwischen dem Bilde in der Luzerner Chronik und Martinis Stich sind, wenn wir vom grösseren Figurenreichtum des letzteren absehen, nur unbedeutend.

Stadtbibliothek Zürich (zwei Exemplare), Stadtbibliothek Luzern, Stadtbibliothek Bern, Historisches Museum Thun, bei Herrn F. A. Zetter-Collin in Solothurn.

Eine vorzügliche Reproduktion und genaue Beschreibung, auf die ich nachdrücklichst verweise, erschien im Fribourg artistique, 6. Jahrg., 1895, Pl. XXI—XXII; Text von Charles Stajessi.

[1] Ochsenbein, Die Urkunden der Belagerung und Schlacht bei Murten, 1876, S. 518.

[2] Vgl. Stajessi, Fribourg artistique 1895, Pl. XXI—XXII.

[3] Siehe oben S. 48.

[4] Oben S. 123, mit Fig. 35.

[5] Oben S. 143. — Stumpfs Holzschnitt diente seinerseits wieder einer Anzahl anderer Repliken zum direkten Vorbilde: so einem Bilde in Silberisens Chronik und in der Kopie von Bullingers Chronik in der Universitätsbibliothek zu Basel, von welchen noch näher zu handeln ist. — Die Darstellung auf der Kapellbrücke in Luzern dürfte bereits nach Martinis Stich gemalt sein.

[6] Man vergleiche unsere Figur 35 mit der Reproduktion von Martinis Stich im Fribourg artistique.

Bei den Verfolgungsscenen hat Martini zum Herabstechen von den Bäumen noch das weitere Motiv beigefügt, wie flüchtige Feinde sich in Backöfen verkriechen und dort erstochen werden; im Lager des Herzogs ferner hat er die Scene der um Gnade flehenden Weiber eingefügt, sodann rechts oben die Flucht des feindlichen Heeres viel umständlicher und reicher entwickelt als der Illustrator Schillings. Mit dem Luzerner Schilling teilt Martini auch jene Scene über dem Lager des Grafen von Romont, wo eine Reiterschar um einen Galgen versammelt ist.

Den Zusammenhang dieser verschiedenen Repliken könnte man zur Not auch ohne Heinrich Bichlers Bild erklären; man müsste dann Martini in direkte Abhängigkeit zum Luzerner Schilling stellen, und diesem letzteren zumuten, er habe die Komposition in Schillings Burgunderkriegen in Zürich gesehen und auf Grund historisch-topographischer Kenntnisse selbständig erweitert. Einfacher und natürlicher aber erklärt sich der ganze Zusammenhang, wenn wir von Heinrich Bichlers Bild ausgehen: dieses in Bern entstandene Gemälde beeinflusst zunächst die gleichzeitige Darstellung in Schillings Burgunderkriegen; drei Jahrzehnte später wird es im Ratssaale zu Freiburg für den Luzerner Schilling kopiert — die näheren Umstände bleiben unbekannt —, und dort so treu und eingehend reproduziert, als es das kleinere Format und die in reich bewegter Schilderung herzlich ungeschickte Hand des Chronikillustrators gestattete. Stumpfs Holzschnitt mag nach einer flüchtigen Skizze des Freiburger Bildes entstanden sein; Martini endlich hätte 1609 in Freiburg das alte Gemälde für seinen grossen, stark ins Zeitgenössische übersetzten Stich benutzt.

ILLUSTRIERTE MANUSKRIPTE AUS DER SPÄTEREN ZEIT DES 16. JAHRHUNDERTS.

Auf allen Gebieten der schweizerischen Kunst gewahren wir nach der Mitte des 16. Jahrhunderts ein Nachlassen der originellen Triebkraft. Am empfindlichsten wohl in der historischen Illustration. Jene schöpferische Frische, die in den früheren Manuskripten über so manches Ungeschick der Form hinwegsehen lässt, ist jetzt abhanden gekommen. Das sprechendste Zeugnis dafür liefern die **Chroniken des Wettinger Abtes Christoph Silberisen**[1], eines kunstsinnigen Prälaten, der sich mit besonderem Eifer solchen geschichtlichen Werken widmete.

[1] Über Silberisen vgl. H. Herzog und J. R. Rahn, Eine rheinische Bilderfolge in Zürich, in den „Turicensia, Beiträge zur zürcherischen Geschichte", 1892.

Von bescheidenem Umfang ist die früheste, aber selbständigste dieser Bilderhandschriften, eine 1570[1] geschriebene **Reimchronik des zweiten Kappelerkrieges**[2]. Sie befindet sich in einem Collectaneenbande des Abtes (Aarau, Kantonsbibliothek Ms. Bibl. Wett. 33, kl. fol.). Die Illustration besteht ausser einem Porträt Zwinglis und einer Anzahl Fahnen-Abbildungen aus neun skizzenhaften historischen Bildern, die mit bräunlicher Tinte leicht und zierlich gezeichnet und mit schmutzig gebrochenen Tönen flüchtig illuminiert sind. Die neun Bilder seien kurz verzeichnet: 1) Ein Läufer von Luzern bringt einen Brief nach Zürich. 2) Der Zürcher Auszug nach Kappel. 3) Die fünf Orte ziehen zu Schiff nach Zug. 4) Die Zürcher beschiessen mit fünf Geschützen die vorbeiziehenden Truppen der fünf Orte aus einer waldigen Halde. 5) Die Fünförtigen greifen die Zürcher an; geordnete Schlacht; rechts im Hintergrunde Kappel; in der Luft erscheint die Madonna. Sehr beachtenswert ist die Aufstellung der Truppen. Im ersten Gliede wird mit Spiessen und Zweihändern gekämpft, das zweite bilden Schützen, im dritten stehen die Fahnen; schweres Geschütz ist auf den Flanken postiert. 6) Abbildung der von den Fünförtigen gewonnenen Geschütze; eines derselben ist „Wintter Monatt", ein anderes „Wolff Monatt" bezeichnet. 7) Die Zürcher ziehen nach Einsiedeln, werden aber unterwegs bei der Schindellegi angegriffen. 8) Nächtlicher Überfall auf dem Gubel. Auf der Höhe einer Halde haben sich links die Zürcher gelagert. Zwei Gruppen umstehen ein Lagerfeuer, andere schlafen. Die Fünförtigen kriechen, über den Rüstungen mit weissen Hemden angethan, auf den Knien die Halde hinan. Rechts im Hintergrund das mit einem Schriftband bezeichnete Dorf „Aegeri". 9) Den Glarnern erscheinen beim Auszug Wunderzeichen (Spiesse, Hellebarden, Kanonen) am Himmel[3].

Um 1572[4] sodann entstand unter Abt Christoph eine zweibändige **Kopie der Chronik Werner Schodolers.** Sie befindet sich auf der Aargauischen Kantonsbibliothek (Ms. Bibl. Wett. 16 fol., Bd. II und III). Nach Schodoler ist auch der Bilderschmuck kopiert. Neu hinzugekommen sind vierzehn

[1] Das Datum ist über dem Porträt Zwinglis fol. 5ᵇ verzeichnet.

[2] Vgl. Beiträge zur Geschichte und Litteratur, vorzüglich aus den Archiven und Bibliotheken des Kantons Aargau, II. Heft, S. 274, Note.

[3] Der nämliche Band enthält die Abbildung eines „schönen und grossen Ochsen", der 1571 unter Abt Silberisen zu Wettingen „gemetzget" wurde, darunter die Jahreszahl und ein aus DVE gebildetes Monogramm. — Es folgt fol. 50 ff. ein Religionsgespräch mit Abbildung der dabei auftretenden Personen, sodann eine Serie von Kopien einer rheinischen Bilderfolge. Der Band enthält ferner verschiedene eingeklebte Holzschnitte. Eines der Bilder zum „Religionsgespräch" (fol. 53ᵇ) ist bezeichnet „Hans J. K."; die nämlichen Initialen werden uns in den nächstfolgenden Chroniken wieder begegnen.

[4] „Vollendet am 12. Tag December 1572, Morgens zwischen 7 und 8 Uhr", Eintrag im zweiten Bande; dazu der Name des Abtes.

Bilder im zweiten Bande (Schwabenkrieg und Mailänderkriege), wo bei Schodoler der für die Zeichnungen bestimmte Raum leer geblieben war. Den historischen Illustrationen folgen jene interessanten Abbildungen der im Schwabenkrieg eroberten Kanonen mit Angabe ihrer Wappen und der Grösse ihrer Geschosse, die uns schon einmal in der Kopie der Edlibachschen Chronik von ca. 1505 begegnet sind[1]. — Alle Bilder sind mit der Feder leicht und sicher gezeichnet und mit hellen, kalt gestimmten Farben zart koloriert. Hübsch durchgeführt sind die landschaftlichen Hintergründe. Die derbe Urwüchsigkeit der Vorlage ist zierlicher Eleganz gewichen, die indessen für den Mangel einer künstlerischen Auffassung nicht zu entschädigen vermag. Die Mache zeugt von grosser Fertigkeit und Übung, aber in Geist und Form sind die Illustrationen matt, ohne Saft und Kraft. Nur einmal raffte sich der Illustrator zu einer besonders fesselnden und von Schodoler ganz unabhängigen Schilderung auf: bei der Darstellung eines Gastmahles Karls des Kühnen (Fig. 43). Der klösterliche Prälatentisch hat's dem Künstler angethan und in der Absicht, ein historisches Ereignis zu illustrieren, giebt er uns ein köstliches Zeitbild vom äbtischen Tafeln, wenn hoher Besuch im Kloster war. — Über den Illustrator war nicht volle Sicherheit zu erlangen. Während ein Bild (Bd. I 123[b]) mit den erst später eingeschriebenen Worten „Jacob Hoffmann, mahler zu Baden 1591" bezeichnet ist, trägt ein anderes (Bd. I 174[b]) die uns schon aus der Reimchronik des Kappelerkrieges bekannten Initialen I K mit einem Wappen, das im gespaltenen Schild rechts über einem Dreiberg eine untergehende Mondsichel und darüber ein Kreuz, und links einen Schrägbalken zeigt[2]. Höchst wahrscheinlich ist dieser Monogrammist I. K. identisch mit dem Konventual Br. Jakob Koch von Muri, der am 15. August 1613 in der Limmat bei der Klostermühle ertrank[3].

Diese Kopie nach Schodoler wurde vom nämlichen Illustrator I. K. noch in weiteren Exemplaren ausgeführt, oder wenigstens begonnen. Schreiber, Zeichner und Illuminator ist dabei wohl in der nämlichen Person vereinigt gewesen. Zwei solche Manuskripte, beide mit I. K. bezeichnet und 1608 datiert, besitzt die Stadtbibliothek von Luzern. Die eine dieser Kopien[4] (Ms. 5 fol. der Luzerner Stadtbibliothek) reproduziert sehr genau, selbst unter Anwendung der nämlichen Farben, den ersten Teil der soeben besprochenen, um 1572 nach Schodoler kopierten Chronik (Mülhauser- und Waldshuterkrieg und Burgunderkriege).

---

[1] Siehe oben S. 97, Anm. 1; die Abbildungen finden sich auch in Ms. A 89 der Zürcher Stadtbibliothek. (Freundl. Mitteilung von Dr. E. A. Stückelberg.)

[2] Wappen und Monogramm sind zu Eingang dieser Studie wiedergegeben. — Das nämliche Wappen wiederholt sich fol. 136 auf einer Kanne.

[3] Album Wettingense, p. 61 (Mitteilung von Dr. Hans Herzog in Aarau).

[4] Eintrag fol. 250: „I. K. 1608".

43. Gastmahl des Burgunderherzogs. (Aus Silberisen II, fol. 36 b.)

In der zweiten Kopie[1] (Luzerner Stadtbibliothek Ms. 212 fol.) sind die Zeichnungen wieder genau die nämlichen wie im ersten Bande der kleineren Chronik Silberisens, wogegen die Farben nach eigenen Heften gewählt sind. Dieser Kopie, die also den Mülhauser-, Waldshuter- und die Burgunderkriege enthält, ist eine Erzählung des Sempacherkrieges mit sieben Illustrationen[2] angefügt. Diese Bilder sind nach einer unbekannten Vorlage gezeichnet.

Im Jahre 1576 wurde Silberisens „**Grosse Schweizerchronik**" vollendet (Aarau, Kantonsbibliothek Ms. Bibl. Wett. 16, fol. Bd. I). Das stattliche Papiermanuskript ist sehr reich mit zierlichen, sicheren Federzeichnungen illustriert, die im ersten Viertel des Bandes kräftig koloriert sind. Eine grosse Anzahl von historischen Illustrationen, sowie die Stadtbilder sind sehr getreu nach Stumpf, andere nach Sebastian Münster kopiert. Auch die übrigen Illustrationen sind wohl zu einem guten Teile aus anderen Vorlagen entlehnt. Nach einer Wappentafel der ältesten Schweizergeschlechter beginnt der Band mit Zürichs Geschichte. Mehrere Bilder (p. 42 ff.) schildern die Legende der Stadtheiligen: Die Schergen, welche die Heiligen Felix, Regula und Exuperantius aufsuchen, werden mit Blindheit geschlagen. Die Heiligen werden vor Kaiser Decius geführt, mit Ruten und Geisseln geschlagen, in Öl gesotten; bei der Räderung zerschlägt ein Blitzstrahl die Räder und alle Rüstung. Die Heiligen werden hingerichtet; sie tragen ihre abgeschlagenen Häupter zur Grabstätte. Es folgt die Gründungsgeschichte des Fraumünsters. Den zwei Töchtern König Ludwigs leuchtet ein Hirsch nachts den Weg zur Kapelle in der Au; bei der Gründung der Fraumünsterkirche bringen zwei Engel ein Seil vom Himmel herab, welches den Umfang des Baues bestimmt. Nun die Legenden, welche Karl den Grossen mit Zürich verknüpfen. In Köln jagt der Kaiser einen Hirsch und folgt ihm bis an den Zürichsee. In der Nähe der heiligen Gräber fällt der Hirsch auf die Kniee; die Leichname werden ausgegraben, Felix und Regula im Fraumünster beigesetzt, Exuperantius nach Köln verbracht. Es folgen vier Bilder zur bekannten Geschichte von der rechtsuchenden Schlange; den Edelstein, den die dankbare Schlange bringt, giebt Karl der Kaiserin und liebt sie fortan so sehr, dass er nie von ihr lassen kann. Als sie, den Stein unter der Zunge, gestorben war, lässt Karl die Leiche ausgraben und führt sie achtzehn Jahre lang stets mit sich herum. Ein Ritter, der den Grund der übergrossen Liebe kennt, entnimmt der Leiche den Edelstein. Des Kaisers Zuneigung geht nun auf ihn über. Um bösem Gerede ein Ende zu machen, wirft der Ritter den Ring in den Rhein. Die

[1] Eintrag fol. 372: „Im Jar 1608 den 8. tag Jenner In der 9. stundt Nachmittag Gott die Eer Maria Lob das Ich Dass volendtet hab. J. K." — Das Manuskript befand sich schon frühe in Luzern, denn es enthält lokale Einträge von 1621 und 1622.

[2] Für das Hauptbild, die Sempacherschlacht, sind zwei Seiten leer geblieben.

Gründungen der zürcherischen Kirchen bilden eine weitere Gruppe von Bildern, dann wieder die Geschichte Rudolfs von Habsburg (p. 215 ff.)[1], der durch einen Pfister veranlasste Brand von Zürich, König Albrechts Schicksal u. s. w. In ähnlicher, wenn auch weniger ausführlicher Weise wird die ältere Geschichte der übrigen eidgenössischen Orte bedacht. Unter den Bildern über Luzern fesselt am meisten die Darstellung des Bettelknaben, der in heimeliger Zunftstube dem Ofen die Mordnacht klagt; die ältere Geschichte der Waldstätte enthält einen Cyklus von Bildern zu den Sagen über Landenberg und Gessler mit ausführlicher Darstellung der Tellsage; Zugs Geschichte bringt zwei Illustrationen zum bestraften Treiben des Herrn zu Wildenburg. In die nun folgende gemeineidgenössische Geschichte ist das Wappenbuch der Teilnehmer am Konstanzer Konzil eingeschaltet. Zu den besten Leistungen in der Chronik zählen die Federzeichnungen zum alten Zürcher- und zum Schwabenkrieg. Diese dürften eigens für die Chronik komponiert sein. Die Schilderung ist hier reicher, lebendiger, die landschaftlichen Gründe mannigfaltiger als sonst. Ansprechende Zeichnungen genrehafter Art mischen sich gelegentlich ein:

44. Marktfrauen. (Aus Silberisen I, fol. 516.)

ein Markt in Zug (Fig. 44), wo schwatzende Verkäuferinnen hinter grossen flachen Körben („Zeinen") sitzen (516), ländliche Arbeiten (484), eine Zigeunerbande, deren Weiber ehrsamen Bürgersleuten aus der Hand die Zukunft künden (515, Fig. 45), und anderes mehr. Fesselnd ist ferner eine militärische Einquartierungsscene (726), wo auf dem Hauptplatz eines Städtchens (Baden) Offiziere und Soldaten sich gütlich thun, während die Spiesse bündelweise an die Häuser gelehnt sind. — Zahlreich sind auch Siegelabbildungen, Porträtköpfe, Stadtansichten; all das zumeist nach Stumpf oder Münster kopiert. Das Bedeutendste, und wohl eine selbständige Schöpfung des Zeichners, ist eine Serie von grossen eidgenössischen Pannerträgern:

[1] Eine Abbildung aus diesem Cyklus bei Merz, Die Habsburg, Aarau 1896, Taf. IV.

markige, flotte Gestalten in immer neuen, rüstigen Bewegungen und reichem Aufputz der Kostüme. Hier ist die Feder mit grosser Kraft geführt, und die Wirkung erinnert an die besten Produkte des damaligen Holzschnittes. Sonst aber trägt der Zeichner seine Gestalten etwas steif und trocken vor. — Als Schöpfer dieser Zeichnungen hat sich an einer Stelle (p. 328) jener Jakob Hofmann von Baden genannt, dessen Name als spätere Zuthat auch in Silberisens Kopie nach Schodoler vertreten ist. Dem Illustrator J. K. (Jakob Koch) ist Hofmann an Originalität und zeichnerischer Tüchtigkeit weit überlegen. Dieser Zeichner darf unter den zeitgenössischen Schweizer Meistern nicht ganz unbeachtet bleiben.

45. Wahrsagende Zigeunerin. (Aus Silberisen I, fol. 516.)

Für das Kloster Salem (Salmansweiler) im Badischen wurde von Silberisens Chronik später eine illustrierte, auf Pergament geschriebene Kopie gefertigt. Sie befindet sich heute in der Universitätsbibliothek zu Heidelberg („Sal. 10, 1"); die mit farbigen Bildern reich geschmückte Handschrift entstand im Jahre 1760[1].

Weit origineller als diese Chroniken des Klosters Wettingen geben sich die **Wickiana**, zweiundzwanzig illustrierte Manuskripte des Johann Jakob Wick, Chorherren am Grossmünster in Zürich (Stadtbibliothek Zürich Ms. F 12

[1] Nach gütiger Mitteilung des Herrn Prof. Dr. Zangemeister in Heidelberg. — Die Handschrift wurde von Hess, Die Badenfahrt, Zürich 1818, S. 502—504, beschrieben. — Haller Nr. 419.

bis F 35)[1]. Sie bilden keine zusammenhängende geschichtliche Darstellung, sondern ein kulturgeschichtlich höchst lehrreiches Sammelsurium von allerhand Merkwürdigkeiten, Unglücksfällen, Mord-, Hexen- und Ketzergeschichten. Seit 1559 hatte der abergläubische, grämliche Chorherr diese Aufzeichnungen zu sammeln begonnen und bis zum Jahre 1587 fortgeführt. Alles war ihm recht: kolorierte Holzschnitte, wie man sie an Jahrmärkten kaufte, briefliche und mündliche Mitteilungen von allen Seiten, eigene Beobachtungen. Jahr für Jahr wurden die Botschaften in einen Band vereinigt. Die teilweise sehr interessanten eingeklebten Holzschnitte und Kupferstiche haben uns hier nicht zu beschäftigen, sondern nur die Handzeichnungen. Die Bilder, meist dilettantische und flüchtige Textverdeutlichungen, rühren von verschiedenen Zeichnern her, die sich teilweise durch Monogramm oder Namen bekannt gegeben haben. Einmal ist das Monogramm H I W (F 18, gegen den Schluss des unpaginierten Bandes), dann einmal der Buchstabe E mit Dolch und Schnurschlinge (1572) verzeichnet. Seit 1576 (Bd. F 24 u. f.) sind die Zeichnungen zumeist von einem Hans Ulrich Grob von Zürich geliefert worden, der sich mehrmals mit seinem Monogramm V G und H V G, oder mit vollem Namen verzeichnet hat[2]. Seine unbedeutenden, mit bräunlicher Tinte gezeichneten Skizzen sind mit hellen, wässerigen Tönen ganz leicht koloriert. Der erste Band (F 12, S. 56, 114, 242) enthält einige ansprechende landschaftliche Aquarelle. Die Zeichnungen des H I W fallen durch äusserst dünne Linienführung, und seine Figuren durch mächtig geschwellte Schenkel und unglaublich kleine Köpfchen auf. Eine weitere, durch keine Signatur bezeichnete Hand pflegt die Contourzeichnungen mit der Feder eingehend zu schattieren und mit schweren, trüben Farben zu illuminieren. Eine letzte, wieder nicht signierte Hand endlich hat die leicht skizzierte Umrisszeichnung mit einem grauen Tone hübsch modelliert und mit leichten Farben laviert. Diese zierlichen Bildchen (besonders vertreten in Bd. 30—35) sind allen anderen an geschickter Mache und leichter Zeichnung überlegen.

Nur beiläufig seien die Illustrationen zur Geschichte des **Sempacher Krieges** in den Collectaneen des Luzerner Stadtschreibers Renward Cysat (Stadtbibliothek in Luzern) genannt[3]. Abbildungen von Fahnen, ein Bild

[1] Ricarda Huch, Die Wicksche Sammlung von Flugblättern und Zeitungsnachrichten aus dem 16. Jahrhundert in der Stadtbibliothek Zürich. Neujahrsblatt der Stadtbibliothek auf das Jahr 1895. Mit 6 Abbildungen.

[2] Siehe die Zusammenstellung von Monogrammen zu Eingang dieser Schrift.

[3] Th. von Liebenau, Die Schlacht bei Sempach, S. 429, Nr. 6. — Ebendort nähere Angaben über zwei ähnliche Manuskripte schweizerischen Ursprungs, deren eines sich im

Herzog Leopolds, die Bilder der erschlagenen Ritter in knieender Stellung nach den Originalen in Königsfelden, dazu eine mit einem aus A S gebildeten Monogramm versehene Darstellung der Schlacht bei Sempach nach Manuels Holzschnitt. Damit sind die Zierden der 1580 datierten Schrift aufgezählt.

Drei illustrierte Chroniken bewahrt die Bibliothek des Herrn E. F. von Mülinen in Bern[1]. Eine von Mathys Walther, dem Sohne des bekannten, 1601 verstorbenen Berner Glasmalers[2] geschriebene und illustrierte **Kopie von Justingers Stadtchronik** enthält ausser vielen Wappen vierzehn historische Illustrationen in kolorierter Federzeichnung, geschickte, doch glatte und unbedeutende Bilder. Eine zweite **Kopie von Justingers Chronik** aus dem Beginn des 17. Jahrhunderts ist mit einer Anzahl zierlicher Tuschzeichnungen illustriert, welche die Scenen mit antikisierenden Kostümen darstellen. Endlich enthält eine 1563 und 64 geschriebene **Schweizerchronik** zahlreiche kleine, nichtssagende, farbige Bildchen[3].

Im Jahre 1597 schrieb **Andreas Ryff**, Bürger zu Basel, eine der ganzen Eidgenossenschaft gewidmete Chronik, die seit 1882 eine Hauptzierde des historischen Museums von Mülhausen bildet[4]. Der 1370 Seiten starke Band enthält an die 400 Wappen und etwa 50 andere Illustrationen: Porträts,

Johanneums-Archiv zu Graz (Nr. 914), das andere im Museum Francisco-Carolinum in Linz befindet (v. Liebenau a. a. O., S. 428, Nr. 4).

[1] Mitteilungen darüber verdanke ich Sr. Hochw. Mons. Jakob Stammler, Pfarrer in Bern. — Dazu Studer, Die Handschriften der Berner Stadtchronik. Archiv des Historischen Vereins des Kantons Bern IV, S. 4, Nr. 3, und Beilage IV, b, S. 60.

[2] Händcke, Geschichte der schweizerischen Malerei im 16. Jahrhundert, S. 259. — Im Jahre 1641 wurde der Chronik ein Verzeichnis der Kirchenzierden des Berner Münsters nachgetragen.

[3] Eine illustrierte Hallerische Chronik, aus welcher Martin Usteri mehrere Figuren im Kostüm der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zeichnete (Sammlungen der Künstlergesellschaft in Zürich L 24, Nr. 3), konnte ich nicht wieder auffinden. — Nach Haller, Bibliothek IV 626, gab es in seinem eigenen Besitze eine 1591 vollendete Hallersche Chronik mit alten eingeklebten Holzschnitten. Das Hallersche „Chronicon breve etc." der Berner Stadtbibliothek enthält indessen nur einen, und dazu noch ausländischen Holzschnitt, einen Brand der Stadt Krakau.

[4] Eine genaue Beschreibung der Handschrift gab Ernest Meininger in seinem Buche „Une Chronique suisse inédite du XVIe siècle" (Circkell der Eidtgnoschaft von Andreas Ryff). Bâle, Geering 1892. — Die Litteratur zur Biographie des Andreas Ryff siehe ebendort S. 17.

Abbildungen von Gegenständen, Darstellungen geschichtlicher Ereignisse[1]. Während unter diesen Abbildungen manches nach Wurstisen und wohl auch nach anderen Werken kopiert ist, zeichnen sich einzelne Bilder durch originalen Wert und fesselnden Inhalt aus. Dahin gehört die hübsche, zweiseitige Darstellung einer Tagsatzung in Baden[2] (fol. 174[b] und 175), ein anheimelndes, mit interessanten Einzelheiten vieler Art reich ausgestattetes Bild, dahin ferner der „Dirnentanz in Zurzach" (fol. 178[b]), ein jährliches Fest, bei welchem die beste Tänzerin unter den schönen Sünderinnen vom Landvogt einen Goldgulden bekam; erwähnt sei noch die Ansicht der alten Bergstrasse über die Gemmi (fol. 581). Künstlerisch besonders hervorragend ist die Zeichnung der Figuren mit ihren breit abfallenden Schultern und kurzen Beinen gerade nicht; sehr gerühmt wird dagegen die sorgfältige Ausführung der Bilder in Wasserfarben, und besonderen Reiz entfalten einige duftig hingepinselte landschaftliche Hintergründe, deren Motive aus anmutigem Hügelland entlehnt sind. Leider ist der Schöpfer dieser Illustrationen unbekannt. Wir müssen ihn ohne Zweifel unter den Basler Malern des ausgehenden 16. Jahrhunderts suchen, und es dürfte ernsthaftem vergleichendem Studium nicht allzuschwer fallen, Werke des nämlichen Künstlers nachzuweisen.

J. J. Rüegers Schaffhauser Chronik[3] im dortigen Staatsarchiv, die im Jahre 1606 beendet wurde, enthält einige bunt gemalte Illustrationen von der Hand des Schaffhauser Malers und nachmaligen Bürgermeisters Johann Kaspar Lang. Einer näheren Beschreibung überhebt mich das sorgfältige Verzeichnis der Bilder in der vorzüglichen Edition der Chronik. Bedeuten die Bilder künstlerisch nicht viel, so wollen wir doch gerne ihren originalen Wert und die farbenfrische Erscheinung lobend anerkennen.

[1] Ein vollständiges Verzeichnis der Illustrationen giebt Meininger, a. a. O. S. 46 ff., worauf hier nachdrücklich verwiesen sei. — Leider kenne ich Ryffs Chronik nicht aus eigener Anschauung, sondern bloss aus einigen Photographien und Reproduktionen.

[2] Reproduktion im Schweizerischen historischen Kalender 1896, herausgegeben von der mittelschweizerischen geographisch-kommerziellen Gesellschaft in Aarau, Bl. 73, nach einem Stich von 1793.

[3] Rüegers Chronik, herausgegeben vom Historisch-antiquarischen Verein des Kantons Schaffhausen, I 1884, II 1890. — Biographie des Autors Bd. I, Einleitung. — Sorgfältiges Verzeichnis der künstlerischen Zierden ebendort S. 113.

Grösstenteils entlehnt ist der Bilderschmuck einer in der Basler Universitätsbibliothek (E II 54 f.) aufbewahrten **Kopie von Heinrich Bullingers Chronik von den Tygurinern und der stat Zürich**[1]. Von den vier Bänden ist der erste spärlich, der zweite reicher illustriert mit handwerklich und ohne Farbensinn kolorierten, sorglos und dilettantisch ausgeführten Federzeichnungen. Das Meiste ist flüchtig nach Stumpf kopiert. Einzelne Bilder erwecken gegenständlich ein gewisses Interesse, so die Darstellung des vom Teufel besessenen Mönches Berthold Schwarz, der unter Mithülfe Satans das Pulver bereitet, ein Geschütz ladet und abfeuert. Fesselnder ist eine Fasnachtsbelustigung der Metzgerzunft in Zürich. Ein hölzerner Löwe wird im Zuge umhergetragen, die Teilnehmer, in Narren, Tiere, Ungeheuer verkleidet, treiben ihren Schabernack und geberden sich um einen Brunnen herum besonders toll. Der zweite Band bringt unter anderem die Fahrt der Zürcher nach Strassburg mit dem warmen Hirsbrei. Sehr originell ist im Mülhauser und Waldshuter Krieg die Vereinigung der Eidgenossen auf dem Ochsenfelde komponiert: Die Krieger stehen in einem Ring zusammen, in dem auch Trommler und Pfeifer ihre Stelle haben. Innerhalb des Ringes bilden die in den Boden gesteckten Fähnchen einen zweiten, kleineren Kreis und im Mittelpunkt des Ganzen giebt ein einzelner Zürcher ein Trompetensignal. Die Schlachtbilder sind sämtlich nach älterer Vorlage (Stumpf) gezeichnet. — Mehrfach findet sich der Name des Kopisten, der mit dem Illustrator wohl identisch ist: „Hanns Heinrich der Leker" (Ende des zweiten Bandes), „.... ekker" (auf dem Bilde der Fasnachtsbelustigung), „Hans Heinrich Grob zu Zürich 1600" (Ende des zweiten Bandes), „Hanns Bernhart Grob den 31 tag mertzen 1606" (Anfang des dritten, nicht mehr illustrierten Bandes).

Eine weitere illustrierte Kopie von Bullingers Chronik befindet sich in der Stadtbibliothek Zürich (Ms. A 18 u. 19). Sie möchte um 1610 entstanden sein[2]. Was die Chronik an Originalillustrationen enthält, ist kaum der Rede wert: einige kindisch gezeichnete, bunt kolorierte Abbildungen von Bauten. Alles übrige ist entlehnt: die Schlachtbilder, eingeklebte Holzschnitte, stammen aus Stumpf, ebenso die Städteansichten und Landkarten. Die ebenfalls eingeklebten Porträts sind grösstenteils Radierungen von Dietrich Meyer aus den Jahren 1602 bis 1609; dazu kommen einige ältere Porträtholzschnitte. Aus der gedruckten Konstanzer Konzilschronik sind die prächtigen

[1] Wenn Bullinger in seiner Selbstbiographie schreibt, seine Chronik sei „magis exornata quam scripta" (Haller, Bibliothek II 161), so handelt es sich wohl nicht um Illustrationen, sondern eher um die Art der textlichen Darstellung.

[2] Von den eingeklebten Porträtstichen hat der jüngste die Jahrzahl 1609.

Holzschnitte im zweiten Bande eingeklebt; nach Wurstisen endlich ist die dort abgebildete Wurfmaschine wiederholt. Beachtet sei noch ein eingeklebter Holzschnitt mit der Geschichte von Wilhelm Tell[1].

Wohl ebenfalls um 1610 entstand eine weitere illustrierte Abschrift der Chronik. Auch sie befindet sich auf der Zürcher Stadtbibliothek (Ms. G 403). Spätere Einträge gehen bis 1642[2]. Die Illustration beschränkt sich auf wenige Federzeichnungen zu Eingang des Bandes[3]. In feinen Linien ganz nach Art von Radierungen geistreich und geschickt entworfen, und besonders gewinnend durch die frischen, leicht skizzierten Landschaftsgründe, bilden diese zierlichen, oft vignettenartigen Bildchen einen hübschen Abschluss der schweizergeschichtlichen Bilderwerke, die uns in diesem ersten Teile beschäftigt haben.

[1] fol. 322. Das Blatt ist betitelt: „Wilhelm Thell der erst Eydgnoss || ward vom Landvogt gezwungen || das er seim eignen Sun ein Apffel ab dem Kopff müsst schiessen || desshalben er den Landvogt erschossen".

[2] Die Einträge von 1642 schrieb ein Lorenz Brysacher, Kürschner und Bürger in Zürich.

[3] Nach fol. 43 wurde der für die Bilder bestimmte Raum nicht mehr ausgefüllt. — Der Zeichner ist unbekannt. Die Initialen F. B. auf fol. 25 sind von der Hand und Tinte des Schreibers und dürfen nicht mit dem Illustrator in Beziehung gebracht werden.

46. Aus Silberisen I, fol. 523.

DIE SCHWEIZERISCHEN ARCHITEKTUR-DARSTELLUNGEN

BIS AUF MATHÄUS MERIANS TOPOGRAPHIE.

MIT BESONDERER BERÜCKSICHTIGUNG DER BILDERCHRONIKEN.

Der hohe Wert alter Architekturabbildungen für Kunstgeschichte und Ortskunde bedarf hier keiner näheren Erörterung. In Mathäus Merians Topographie, die in erster Auflage 1642, in zweiter, bereicherter Ausgabe 1654 erschien, besitzt die Schweiz einen bedeutenden Schatz treuer alter Prospekte, aus welchem namentlich reicher Aufschluss über die bauliche Entwickelung der eidgenössischen Städte zu gewinnen ist.

Unser Vorrat an authentischen Abbildungen reicht jedoch viel weiter zurück, selbst bis ins Mittelalter. Benutzen wir aber diese älteren Darstellungen zu baugeschichtlicher Forschung, so werden wir bald inne, dass wir ihnen gewisse Rücksichten und Vorbehalte entgegenzubringen haben, und zwar um so mehr, je älter solche Abbildungen sind. Sollen sie nutzbar werden, so ist ihre besondere Darstellungsweise in Anschlag zu bringen, und die Stufe, welche sie in der allgemeinen Entwickelung des Architekturbildes einnehmen. Letztere in grossen Zügen an Hand schweizerischer Kunsterzeugnisse und mit stetem Hinblick auf die Ansprüche der baugeschichtlichen Forschung zu verfolgen, ist Gegenstand des nachstehenden Versuches.

Sprechen wir von alten Architekturdarstellungen ganz im allgemeinen, so können wir sie nach zwei verschiedenen Gesichtspunkten in je zwei Klassen einteilen. Wir können unterscheiden zwischen Darstellungen bestimmter, wirklicher Bauten — „Abbildungen“ im eigentlichen Sinne —, und Zeichnungen aus freier Phantasie. Dann wieder können wir unterscheiden zwischen selbst-

ständigen Architekturbildern, und solchen, die ohne eigene Bedeutung bloss auf Hintergründen von Gemälden u. dgl. erscheinen.

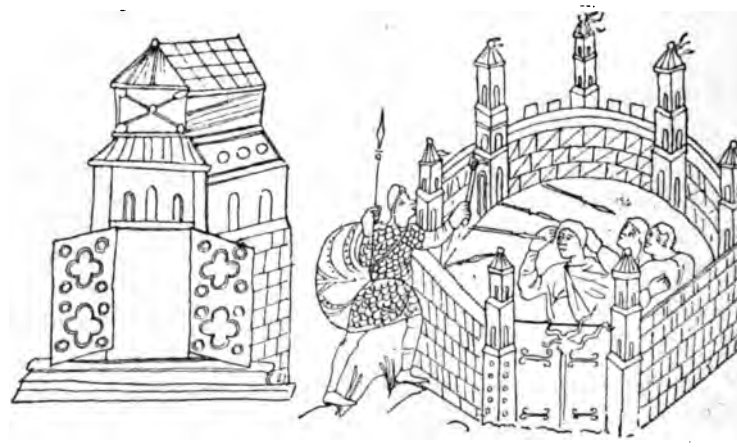
Die folgende Betrachtung hat zum Ausgangspunkt primitive, aus freier Phantasie gezeichnete und unselbständige Architekturdarstellungen, zum Endpunkt aber die künstlerisch vollendeten, topographisch sehr treuen und durchaus selbstbedeutenden Prospekte der Merianschen Topographie. Zur geschichtlichen Erklärung dieser Gegensätze muss mithin unsere Abhandlung auf drei Punkte vornehmlich achten: auf die Entwickelung des formellen Darstellungsvermögens, auf das Auftreten von Abbildungen nach der Natur, und auf die Ausbildung des selbstständigen Architekturbildes.

In der Handschriftenillustration des frühen und hohen Mittelalters, welche hier zuerst in Betracht kommt, war es nicht die Hauptabsicht der Künstler, treue Abbilder der Natur in ihren einzelnen Erscheinungen zu schaffen. Die Erklärung des Geschriebenen tritt in den Vordergrund. Der Sprache des Textes stellte der Künstler die Sprache der Bilder zur Seite. Auf die Deutlichkeit der Handlung kam es dabei vor allem an; die Schilderung dessen, was mit dem Vorgange nicht in direktem Zusammenhange steht, lässt diese epische Kunst ausser acht. Von der toten Natur wird gerade nur so viel gegeben, als nötig ist, um Schauplatz und nähere Umstände der Handlung anzudeuten. Eine Erdscholle und ein stilisierter Baum genügen, um die Scene ins Freie zu verlegen; ein kleines Gebäude vor oder hinter einer Figur kann Ziel oder Ausgang ihrer Wanderung genügend ausdrücken, eine thorbogenartige Umrahmung der Figuren reicht hin, um die Vorstellung eines Interieurs zu erwecken. Im Grössenverhältnisse solcher Motive zu einander und zu den Figuren entfernte man sich völlig von der Natur. Ein Mensch ist so gross und grösser wie ein Haus. Und die Bildung der „landschaftlichen" Motive ist nicht von Beobachtung der Natur geleitet, sondern von konventioneller Abkürzung und symbolischer Andeutung. War ein Gebilde noch so naturwidrig, wenn der Beschauer es als Baum erkannte, so war der Künstler zufrieden[1]. Von diesem Standpunkte aus müssen die Architekturdarstellungen in den älteren Bilderhandschriften — gemeint ist die Zeit vom 10. bis zum Anfang des 15. Jahrhunderts — aufgefasst werden. Doch ist die Bildung der Bauten schon hier etwas natürlicher als die der Bäume, Böden, Felsen.

[1] Auf die anregenden Ausführungen von Kautzsch (Einleitende Erörterungen zu einer Geschichte der deutschen Handschriftenillustration im späteren Mittelalter. Strassburg 1894) sei hier wieder verwiesen.

Bauten sind Menschenwerk und stehen dem epischen Schildern näher als landschaftliche Scenerie, zu welcher der mittelalterliche Künstler sichtlich kein inneres Verhältnis fühlte.

Auf solcher Stufe finden wir die Architekturdarstellung zu Ende des 9. Jahrhunderts im Goldenen Psalter von St. Gallen[1]. Unter den Bauten kann man hier zwei Arten unterscheiden: freie Kompositionen, wie jene von Türmen flankierten Bogen zur Andeutung des Palas, in welchem David vor den versammelten Kriegern thront (Rahn Taf. 16), oder eine von „korinthischen" Säulen barbarischer Bildung getragene Vorhalle (Taf. 13), oder die prunkvollen Umrahmungen einzelner Figuren, mit reichen Bogen auf gewundenen Säulen. Andere Erscheinungen aber folgen bestimmten, feststehenden Typen.

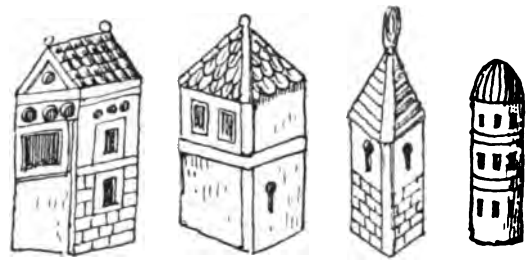


47. Architekturen aus dem Goldenen Psalter in St. Gallen.

Zweimal treffen wir die „Stadt" (Taf. 15, unsere Fig. 47, rechts). Sie wird symbolisch angedeutet durch einen von viereckigen Türmen beherrschten, teilweise gezinnten, aus hohem Augenpunkt gezeichneten Mauerbering. Vorn ist die Thoranlage von zwei Türmen flankiert. Das Innere dieses Mauergürtels ist völlig leer von Bauten, und doch zweifelt man nicht, dass eine „Stadt" dargestellt ist. Mehr wollte der Künstler nicht. Dann findet sich mehrmals der Typus des „Hauses" (so Taf. 8, unsere Fig. 47, links). Die Front ist in geradem Aufriss gezeichnet, dazu eine Langseite in kindlich tastender Perspektive so gegeben, dass die Fluchtlinien parallel schrägaufwärts laufen. Auf den Typus dieser Häuser ist ernsthaft zu achten. Aus der Mitte eines viereckigen Unterbaues steigt ein verjüngtes, mit Sattel- oder Walmdach gedecktes Hochgeschoss empor,

[1] Das Psalterium aureum von St. Gallen. Mit Text von J. R. Rahn herausgegeben vom Historischen Verein des Kantons St. Gallen. 1878.

an welches sich die Seiten des Unterbaues mit Pultdächern anlehnen. Lebhaft ist Rahns Ansicht beizupflichten, dass dieser Typus aus der Anschauung wirklicher Bauten hervorging, wie wir denn im St. Galler Klosterplan von ca. 830[1] der nämlichen Bauart, die man als den Typus des alt-italischen Bauernhauses bezeichnet hat[2], auch im Grundrisse begegnen[3]. — Nicht zu übersehen ist ferner, dass die Türme im Goldenen Psalter bei abnehmender Höhe der einzelnen Stockwerke sich nach oben etagenweise mit schrägen Absätzen verjüngen. Damit stimmt nun vortrefflich, dass gerade der älteste unter den erhaltenen deutschen Türmen, nämlich der Turm der Oberburg zu Rüdesheim[4], diese Verjüngung des Äusseren zeigt, die nach dem Schluss des 11. Jahrhunderts kaum mehr nachgewiesen werden dürfte. — Die Bedachungen der Türme im Goldenen Psalter sind niedrige vier- (oder acht-?) seitige Pyramiden. — Wir treffen also in diesem Manuskripte teils architektonische Phantasiegebilde, die für die zeitgenössische Auffassung künstlerisch formierter Teile zeugen, teils regelmässig wiederkehrende Bautypen, die ihren Ursprung aus wirklich Geschautem nicht verleugnen.



48. Architekturen auf dem Diptychon des Tutilo.

Einfacher sind die Architekturen auf derjenigen von den zwei Elfenbeintafeln Tutilos, die wahrscheinlich nach einer älteren Vorlage kopiert ist[5]

[1] Ferd. Keller, Bauriss des Klosters St. Gallen vom Jahre 820. Zürich 1844; der Plan wiederholt und eingehend besprochen von Rahn, Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz; Reproduktion in Lichtdruck bei Henne-am Rhyn, Kulturgeschichte des deutschen Volkes.

[2] Vgl. J. von Schlosser, Die abendländischen Klosteranlagen. Wien 1889.

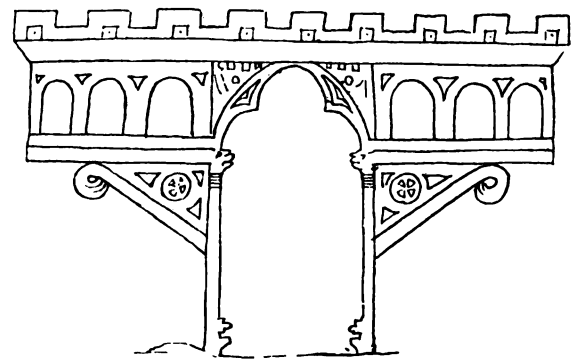
[3] Wenn Kautzsch, a. a. O. S. 13, Note 1, gegen Rahns Ansicht geltend macht, dass die nämlichen Baulichkeiten „allenthalben in der karolingischen Buchmalerei und vereinzelt schon auf älteren Elfenbeintafeln" vorkommen, so spricht das nicht gegen die Annahme einer Erinnerung an wirklich Gesehenes, sondern bloss für eine weitere, allgemeinere Verbreitung des genannten Bautypus.

[4] Siehe A. von Essenwein, Die Kriegsbaukunst. Darmstadt 1889, S. 48 ff., mit Rekonstruktion nach den Annalen des Vereins für nassauische Altertumskunde und Geschichtsforschung XX.

[5] Mehrfach abgebildet. So bei Wartmann, im St. Galler Neujahrsblatt 1863; Rahn, Geschichte der bildenden Künste, S. 112; Reber, Kunstgeschichte des Mittelalters, S. 212

(Fig. 48). Vier Bautypen giebt es hier: ein zweistöckiges Haus mit Giebeldach und mehreren Fenstern, und ein ebensolches mit vierseitigem Pyramidendach, das Erdgeschoss bloss von einer umgekehrten Schlüsselscharte, das Obergeschoss von zwei Fenstern durchbrochen; dann ein quadratischer Turm mit fensterlosem rustiziertem Unterbau, Schießscharten im Obergeschoss und vierseitigem Pyramidendach; endlich ein mehrgeschossiger, mit einer Haube bedeckter und von zahlreichen Fenstern durchbrochener Rundturm. Unwillkürlich wird man versucht, diese Typen als Wohnhaus, Wohnturm, Wehrturm und Kirchturm zu deuten. Doch geschehe das mit allem Vorbehalt. — Neben der im Goldenen Psalter üblichen Zeichnung mit geradem Frontaufriss und „perspektivischer" Seitenansicht tritt hier volle Übereckstellung der Bauten auf. Die Form der umgekehrten Schlüsselscharte dürfte wohl nicht bloss in der Phantasie des Künstlers entstanden sein, und ebenso deutet die wechselnde Art der Bedachung auf einen gewissen Vorrat von Erinnerungen an die Wirklichkeit: Hohlziegel und schuppenförmige Ziegel, dann horizontale Bretterlagen mit besonderem Beschlag der Dachkanten.

Gehen wir etwas sprungweise zu Bilderhandschriften des 14. Jahrhunderts über, so wollen wir die Architekturen in der St. Galler Handschrift der Weltchronik des Rudolf von Ems zunächst betrachten. Auch da werden Bauten nur gezeichnet, wenn sie zur Deutlichkeit des dargestellten Vorganges



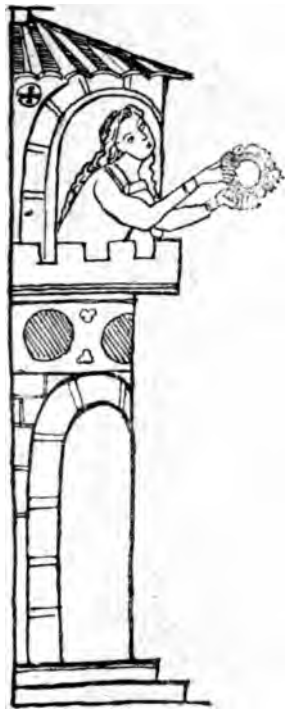
49. Aus dem Rudolf von Ems in St. Gallen.

gehören. Und die Behandlung folgt dem nämlichen Gesetze höchster Einfachheit und symbolischer Abkürzung wie im früheren Mittelalter. Die Darstellungsform steht sogar noch hinter den Anfängen unserer Betrachtung zurück, denn kaum ist irgendwo eine perspektivische Schrägstellung der Bauten

---

u. a. O. — Betreffend die Zuschreibung an Tutilo sei auf den leisen Zweifel verwiesen, den J. von Schlosser geäussert hat. (Beiträge zur Kunstgeschichte aus den Schriftquellen des frühen Mittelalters. Wiener Sitzungsberichte 123. Bd., 1891.)

versucht, sondern mit einfachem Frontaufriss hat sich der Zeichner stets begnügt. (Vgl. oben S. 5, Fig. 3.) Auch gegenständlich waren die Architekturen in jenen naiv-realistischen Kunstwerken des früheren Mittelalters, wie auf Tutilos Tafeln oder im Goldenen Psalter, reicher und natürlicher. Was der Illustrator des St. Galler Rudolf von Ems an Bauformen kennt: die gezinnte Mauer, das Thor, das mit Pässen ausgesetzte Rundfenster, das erinnert kaum je an wirklich Geschautes, sondern giebt sich bloss als stenographische Abkürzung und symbolische Andeutung zu erkennen. Konstruktiven Sinn beobachten wir nirgends. Ein phantastisch-ornamentales Gerüste ist zum Beispiel der Palast, den Simson zu Boden reisst (Fig. 49). Die Absicht, mehrere Krieger bei der Verteidigung einer Stadt vorzuführen, nicht aber die Erinnerung an wirkliche Türme und Mauern gab dem Künstler jenen sonderlichen Aufbau ein, den unsere Figur 5 (S. 3) zeigt.



50. Aus der Manesseschen Liederhandschrift. (Kraft von Toggenburg. Kraus fol. 11.)

Da überrascht uns schon die Manessesche Liederhandschrift mit einem hübschen Fortschritt[1]. Formenarm und der Wirklichkeit gewiss ganz fremd ist die Gesamterscheinung der Bauten auch hier. Im Grunde genommen sind sie alle nach dem nämlichen Rezepte gemacht, gleichviel ob sie in halber Seitenansicht rechts oder links in das Bild hineintreten (Fig. 50), oder (bei Turnierdarstellungen) die ganze Breite des „Hintergrundes“ einnehmen. Ein Unterbau, der oft den Eingang enthält, ist mit Zinnen bekrönt. Darüber erhebt sich ein zweites Geschoss, in welchem grosse Rund- oder Kleeblatt-Bogen für Brustbilder von Personen Raum gewähren. Über dem ganzen oft wieder ein Zinnenkranz und ein Dach[2]. Um eine Figur im Innern eines Baues zu zeigen, durchbricht der Künstler die Mauern mit extra grossen Öffnungen. So im Bilde Hadlaubs (Kraus 125), wo wir in einem Turm durch ein grosses Rundbogenfenster den läutenden Glöckner und darüber in einer zweiten Öffnung die schwingende Glocke sehen. Zur Andeutung eines kirchlichen Lokales muss im Bilde des

[1] Die Manessesche Liederhandschrift, in Lichtdruck herausgegeben von F. X. Kraus, Strassburg 1887. Von der reichen neuesten Litteratur sei bloss genannt: A. von Öchelhäuser, Die Miniaturen der Bibliothek zu Heidelberg. Zweiter Teil. Heidelberg 1895, S. 90—420.

[2] Siehe Kraus, Taf. 11, 12, 13, 31, 52; 5, 23. u. a.

Bruders Eberhard von Sax (21) eine Umrahmung von gotischen Formen genügen: zwei mit Schaftringen gegliederte Säulen tragen ein mit Krabben besetztes Paar von Wimpergen. Und ein Schlafgemach, in welchem zwei Liebende kosen (Kraus Taf. 82, 93), wird bloss durch ein Bett und einen Vorhang angedeutet. Mit dem St. Galler Rudolf von Ems teilt die Manessesche Handschrift die Vorliebe für marmorierte Mauerflächen, die in Wirklichkeit wohl kaum zu sehen waren. Auch in der Liederhandschrift erscheinen die Bauten nur in Vorderansicht. Ein einziges Mal (im Bilde des Werner von Honberg Kraus Taf. 19) wird durch Übereckstellung eine Art Perspektive versucht. — In den Einzelformen aber gewahren wir vielfach Neues. Da ein

51. Belagerung. (Weltchronik des Rudolf von Ems in Zürich.)

52. Simson den Palast einreissend. (Weltchronik des Rudolf von Ems in Zürich.)

aufgezogener Fallgatter (73), dort eine „Geschützblende", d. h. eines jener Bretter, die, in einer Axe beweglich, dem Verteidiger auf den Zinnen Deckung gewährten (75), dann ein Wetterhahn auf einem Burgturme und ein hölzerner, von gebogenen Spriessen getragener Erker (19). Für die Formenwelt der zeitgenössischen Architektur war also das Auge des Künstlers nicht ganz verschlossen. „Stenographischer Gesamtcharakter bei realistischer Schilderung der Einzelform", so ist die Darstellungsart für diese Handschrift treffend gekennzeichnet worden [1].

Weniger noch als in der Buchmalerei bot sich in der stärker an strenge Stilgesetze und technische Schranken gebundenen Wand- und Glasmalerei Anlass zu reicher und realistischer Behandlung der Bauten. Hier wird die Architektur als dekorative Umrahmung, nicht als Schauplatz der Handlung verwendet. Ausserordentlich abgekürzt ist die Andeutung des Lokales z. B. in den Glasgemälden zu Königsfelden [2]. Ein Gerät, ein Baldachin, ein Altar deutet genügend den Innenraum an. Nur zweimal sind wirkliche Gebäude dargestellt, eine Kirche bei der Stigmatisation des hl. Franziskus und eine reichere Gebäudegruppe mit Kirche, Glockenturm und hohem Giebelhaus bei der Erstürmung von Assisi. In den zwischen 1367 und 1381 entstandenen Wandgemälden des Chores zu St. Niklausen bei Kerns (Obwalden) [3] überrascht uns die Darstellung eines Turmes mit hölzernem Obergeschoss, der die Erinnerung an wirkliche Bauten nicht verleugnet.

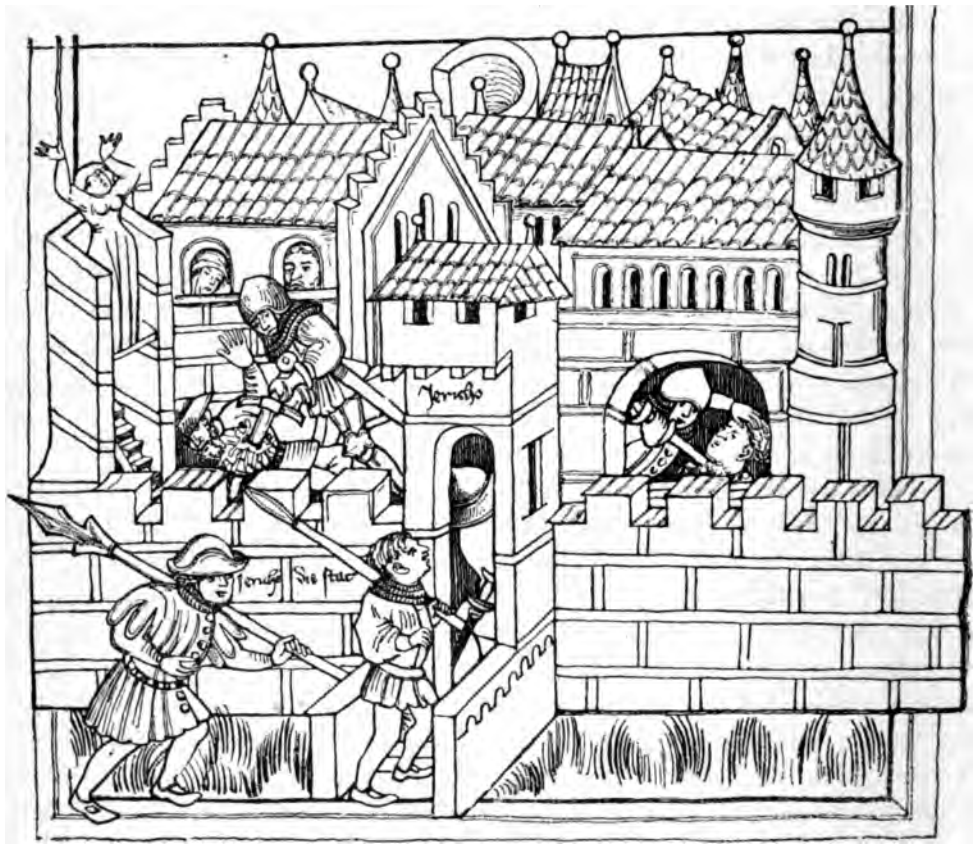
Den von der Manesseschen Liederhandschrift angebahnten Fortschritt in der Aufnahme realistischer Einzelformen bei abgekürzter Behandlung des Ganzen führt das Zürcher (Rheinauer) Exemplar der Weltchronik weiter (Fig. 51). Der Künstler versteht es wieder, die Bauten im Raume schräg zu stellen und ausser der Front auch eine in Perspektive gezogene Seitenansicht zu geben, versteht es auch, uns aus hohem Augenpunkte in eine Gebäudegruppe hineinsehen zu lassen. Zudem nähert sich die Gesamterscheinung der Bauten bereits demjenigen, was der Künstler in Wirklichkeit etwa sehen konnte. Man vergleiche den Palast, den Samson einreisst, im St. Galler (Fig. 49) und hier im Zürcher Exemplar der Weltchronik (Fig. 52). Dort ein phantastisches Gerüst von frühgotischen Formen, ein statisch und konstruktiv unmöglicher Pavillon, hier ein steinerner Bau mit hölzernen Galerien, der

[1] Kautzsch, Einleitende Erörterungen, S. 26.

[2] Denkmäler des Hauses Habsburg in der Schweiz. Das Kloster Königsfelden, von Th. von Liebenau und W. Lübke. Herausgegeben von der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich 1867. Dazu die eingehende Würdigung von Rahn, Geschichte der bildenden Künste S. 600 ff.

[3] Aufgenommen von Dr. R. Durrer im Auftrage der Schweizerischen Gesellschaft für Erhaltung historischer Kunstdenkmäler, 1895. Eine Publikation erfolgt 1897 im „Geschichtsfreund".

schon einigen konstruktiven Sinn verrät. Mit seinem Turm zu Babel (fol. 10b) erinnert dann der Künstler geradezu an Bauten, die er in Wirklichkeit sehen konnte: ein echter und rechter Ritterturm aus Rustikaquadern; auf der Höhe sieht man das Tretrad, welches die mit der Steinzange gefassten Werkstücke in die Höhe hebt. An realistischen Einzelheiten vollends ist kein Mangel. Über einem Thore springt ein Gusserker vor (fol. 107), mehrfach sind Geschützblenden zwischen den Wimpergen der Zinnenkränze zu sehen, die Zinnen



53. Einnahme von Jericho. (Toggenburger Bibel in Berlin.)

selbst werden sorgfältiger dargestellt, im Thore erblickt man den aufgezogenen Fallgatter, auf den Dächern unterscheidet man Hohl- und Schuppenziegel.

All das steigert sich noch bedeutend in der „Toggenburger Bibel“ (Fig. 53). Da begegnen uns Vortürme, nach innen offene runde Halbtürme mit Blocktreppen zur Verbindung ihrer Stockwerke, dann Zwinger, Graben, manigfaltige Dachformen, Unterscheidung von Hohl- und Schuppenziegeln; Häuser mit abgetreppten Giebeln wechseln mit solchen ohne Giebelstaffeln ab. Und

überall schon Äusserungen konstruktiven Verstandes! Aber eine Reihe von Erscheinungen bekundet noch den Zusammenhang mit der älteren Darstellungsweise. Selbständigen Reiz übte die Zeichnung der Architekturen auf den

54. Josef und Potiphars Weib. (Toggenburger Bibel.)

Künstler noch nicht aus. Es bleibt auch das Missverhältnis in den Proportionen zwischen Bauten und Figuren. Älterer Gepflogenheit entspringt ebenfalls der naturwidrige Fugenschnitt, der z. B. die ganze Höhe einer Stadt-

mauer bloss in drei bis fünf Quaderschichten teilt. Dazu ist das perspektivische Unvermögen noch gross. Noch wird die Front der Bauten meistens in geradem Aufriss gezeichnet und eine „verkürzte" Seitenansicht mit parallel schrägaufwärts gehenden Fluchtlinien angefügt. Immer wieder ist, wie schon in den ältesten Manuskripten, der Augenpunkt für die Architekturen so gewählt, dass man hoch von oben in die Baugruppen hineinsieht. Den wichtigsten Fortschritt bietet die Toggenburger Weltchronik in der Darstellung von Innenräumen. In keiner Handschrift waren bis dahin die Interieurs so dargestellt worden, dass man von den perspektivisch verkürzten Seitenwänden etwas sah. Hintergrund, Boden und eine architektonische, in Frontalaufriss gezeichnete Umrahmung hatten bisher genügt, um dem Beschauer die Idee eines Innenraumes zu geben. Durch Ausführung verkürzter Seitenwände gestaltet nun aber der Künstler der Toggenburger Bibel solche Scenerien zu wirklichen Interieurs. — Sind somit Bauten einfacherer Art von aussen und innen nun schon ziemlich natürlich gegeben, so kann das von reicheren, künstlerisch formierten Architekturen nicht gesagt werden. Ihnen steht der Zeichner noch sehr naiv gegenüber. Als Probe möge das Gemach genannt sein, wo der keusche Josef den Lockungen von Potiphars Weib entflieht (Fig. 54). Hinter dem Bette hängt ein Teppich. Darüber steigt die phantastische Architektur empor: eine halbrunde Nische ist mit einem Treppengiebel übermauert und zu beiden Seiten von vortretenden viereckigen Türmchen flankiert; in ihrer Höhe springen halbrunde Erkerchen vor; Strebepfeiler mit schrägen Absätzen schliessen das Bild seitwärts ab. So unwahrscheinlich diese Architektur aussieht, der Beschauer wird doch inne, dass die Scene in einem königlichen Prachtbau vorgeht. Achten wir auf die Detailformen solcher Bilder, so treffen wir viel häufiger den Rundbogen als den Spitzbogen; sehr beliebt sind Kleinbogenfriese, wie sie übrigens die Kriegsbaukunst auch in Wirklichkeit gerne anbrachte. Oft begegnen uns schlanke polygone Türmchen und kleine runde Erkerchen. — Alles zusammengenommen müssen wir mit Hinsicht auf die Architekturdarstellungen der Toggenburger Bibel sagen: noch ist der Andeutungsstil nicht überwunden, aber bei der Darstellung einfacher, alltäglicher Bauten mehren sich rasch die realistischen Einzelformen, und wo die Erzählung es nahelegt, wird keck versucht, auch reichere Baugruppen vor Augen zu führen.

Ein Zeitraum von sechzig Jahren trennt die Toggenburger Weltchronik von der ersten illustrierten Berner Chronik, von Tschachtlan. Für die Darstellung der Architekturen bedeutet diese Zeit einen erheblichen Fortschritt. Grundsätzlich will der Illustrator jetzt nicht mehr mit symbolischer Bildersprache

, sondern er will Bauten zeichnen, die den Schein erwecken sollen, sie Abbilder der Wirklichkeit. Mit dem Gewollten hält das Können freilich nicht Schritt. Zudem zwingen Technik und Format der Bilder den tler zu Abkürzungen. Im Innern einer Stadt müssen zehn Hausdächer telle von hunderten vertreten; der deutlichen Erzählung zu lieb werden Bauten nicht grösser gezeichnet als die Menschen. Darstellungen künst-h formierter Architekturen fallen sehr phantastisch aus; den gotischen lformen steht der Zeichner sehr naiv gegenüber. Wohl die wichtigste rung ist die, dass der Künstler es nun versteht, die Architekturen auf hoch von oben gesehenen Bildraum nach Belieben zu verteilen, bald in

55. Interieur aus Tschachtlan, p. 406.

Vordergrund zu rücken, bald den Hintergrund damit abzuschliessen oben Fig. 8, S. 29). Nun weiss der Illustrator die Bauten auch in beliebigen Lage wiederzugeben, bald in Vorderansicht, bald übereck, von der Seite, und ist sich bewusst, dass die Fluchtlinien bei Ver-ıngen nicht parallel verlaufen, sondern nach gewissen Punkten kon-eren. In der Wahl dieser Punkte aber lässt er sich volle Freiheit und nt die Regel, dass dem ganzen Bilde ein perspektivisches System mit itlichem Flucht- und Verschwindungspunkte zu Grunde liegen muss, für

gewöhnlich nicht zu kennen. Nur in der Darstellung von Innenräumen gewahren wir die Absicht, alle Fluchtlinien des Zimmers auf einen gemeinsamen Fluchtpunkt konvergieren zu lassen (Fig. 55).

Ungefähr auf der nämlichen Stufe steht die Architekturdarstellung in den meisten Bilderwerken bis zum Anfang des 16. Jahrhunderts. Zu gewissen Zwecken erlaubt man sich stets noch Willkür und Naturwidrigkeit. Soll eine Person aus dem Fenster schauen, so muss es ihretwegen besonders gross sein. Dem Inhalt der Erzählung muss sich die Form der Bauten oft anbequemen. So sitzen im St. Meinradsbüchlein die beiden flüchtigen Mörder in einem mit hübschen Säulenstellungen loggienartig geöffneten Gemach, damit wir ausser den Leuten auf der Strasse auch die Übelthäter drinnen im Wirtshause sehen können. Störend berührt uns nach wie vor die naive, stillose Wiedergabe reicherer, gotisch formierter Architekturen; „gotische" Kirchen zeigen beispielsweise in den Chroniken oft ganz ungeheuerliche Einzelheiten. Durchwegs ist ferner der Rundbogen den Zeichnern viel geläufiger als der Spitzbogen. Am empfindlichsten aber berührt unser modernes Auge eine

56. Tagsatzung. (Klage der Schwyzer gegen Zürich.) Edlibach, Original, p. 54.

häufig vorkommende zweiteilige Anordnung, wo wir einer Scene im Innenraum zuschauen, während nebenan andere Figuren im Freien vor der Thüre stehen. Solche perspektivische Schnitte sind uns allzu ungewohnt. Besonders häufig bringt sie der Berner Schilling[1] und Edlibach, aus welchem eine Probe zur Erläuterung beistehend mitgeteilt wird (Fig. 56). Aber schon im Luzerner Schilling sind diese merkwürdigen Schnitte äusserst selten[2], wie denn überhaupt hier den beinahe selbständig behandelten Architekturen kaum irgendwo ein Zwang geschieht. Nirgends machen uns die Zeichner dieser Chronik die Zumutung naiven Übersehens naturwidriger Einzelheiten. Innenräume vollends

[1] Bd. III, fol. 68, 166b, 237b, 409, u. a.

[2] Eines der wenigen Beispiele ist ein Bild zur Tagsatzung von Stans.

erfüllen im Luzerner Schilling die Forderungen einer realistischen Kunst. Hatte uns schon Tschachtlan in bewohnbare, und mit leidlich guter Perspektive gezeichnete Räume blicken lassen, so erreichen die Künstler der Luzerner Chronik hierin das täuschende Abbild wirklicher Existenz[1].

Bisher beschäftigte uns vorwiegend die formelle Seite der Architekturzeichnungen. Wenden wir uns nunmehr ihrem Gegenstande selber zu, so drängt sich vor allem die Frage auf, wo und wann zuerst Abbildungen bestimmter, wirklicher Bauten auftreten. — Wir halten uns zunächst noch an die „unselbständigen" Architekturdarstellungen, jene nämlich, die bloss als Hintergründe oder Scenerie anderweitiger Schilderungen dienen. Den selbstständigen Architekturbildern soll hernach ein eigener Abschnitt gewidmet sein.

Veranlassungen zu naturgetreuer Wiedergabe bestimmter Bauten hätte die schweizerische Kunst schon in sehr früher Zeit gefunden. Aber man half sich mit typischen Gestaltungen darüber hinweg und begnügte sich etwa, durch den beigeschriebenen Namen einen beliebigen Bau als Andeutung einer bestimmten Örtlichkeit zu kennzeichnen. So ist es mit der Darstellung von St. Magnus, der zu Bregenz einen Blinden heilt, in einem St. Galler Codex aus dem 11. oder 12. Jahrhundert (Stiftsbibliothek, Cod. 565)[2]. Ein phantastisches Kirchengebäude hinter dem Heiligen ist mit dem Namen „Brigantium" bezeichnet. Dann hätte wohl auch die Manessesche Handschrift öfters die Künstler zu naturtreuer Darstellung von Architekturen reizen können. Aber nicht in der Buchmalerei sind solche Anregungen zum erstenmale befolgt worden. Vielmehr treffen wir die frühesten, wenn auch recht primitiven Abbilder bestimmter Bauten auf anderem Gebiete, nämlich auf einer Gruppe von Siegeln, deren älteste bis in die Mitte des 12. Jahrhunderts zurückreichen. Es ist derselben, da sie zur Klasse der selbständigen Architekturbilder gehören, auf einer der nächsten Seiten einlässlicher zu gedenken. Nächst den Siegelbildern gehören Attribute von Heiligen[3] oder Donatoren zu den frühesten Abbildern nach der Natur. Im schweizerischen Denkmälervorrat gehen freilich verschwindend wenige dieser Darstellungen über das 15. Jahrhundert

[1] Siehe die Abbildung im letzten Abschnitt dieses Buches bei der Besprechung von Interieurs.

[2] Reproduziert bei Baumann, Geschichte des Allgäus I, 95. Dazu Rahn, Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz, S. 302.

[3] Mit Kirchenmodellen werden dargestellt die Heiligen: Heinrich, B. Esso Abbas, Pirminius, Placidus, Robertus, Severinus, Sigisbert, Wolfgang, Dominicus, Leopold. Freundl. Mitteilung von Dr. E. A. Stückelberg.

zurück. Bekannt ist die Darstellung des hl. Heinrich am Basler Münster mit dem Modell desselben. Aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts mag ein verlorenes „uraltes" Gemälde in der Zürcher Stiftsprobstei gestammt haben, das uns in einem Kupferstiche des 17. Jahrhunderts überliefert ist und Karl den Grossen knieend mit dem Modell des Grossmünsters darstellte[1]. Dann begegnet uns als besonders interessantes Denkmal die aus der Klosterkirche von Kappel stammende sogenannte Eschenbacher Tafel im schweizerischen Landesmuseum[2]. Auf der 1434 datierten, im 17. Jahrhundert restaurierten Tafel hält der greise Walther von Eschenbach die von ihm gestiftete Kirche

57. Schnabelburg auf der Eschenbacher Tafel, 1434.

von Kappel; hinter ihm knieen zwei Söhne und vier weitere Nachkommen. Zwischen der ersten und zweiten Figur ist auf einem Hügel die Schnabelburg abgebildet. Von der Klosterkirche erkennen wir nur die allgemeinsten Züge: dreischiffige Anlage, Querhaus, geradlinigen Chorabschluss, Dachreiter; alle Einzelheiten sind ungenau. Dass die Darstellung der Schnabelburg (Fig. 57) irgendwelche Anklänge an die Wirklichkeit zeige, ist ganz

[1] Ein Exemplar des Stiches in der Prospektensammlung der Stadtbibliothek Zürich. Vgl. auch Das alte Zürich, 2. Aufl. I, N. 89.

[2] Ungenügend abgebildet in J. J. Simmlers Sammlung alter und neuer Urkunden II, 2; und bei J. Müller, Merkwürdige Überreste von Alter-Thummern in der Schweiz, III 17. — Vgl. Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich LVI 1892: Heinrich Bullingers Beschreibung des Klosters Kappel und sein heutiger Bestand, S. 254 (36).

unwahrscheinlich, weil diese Burg schon 1309, also 125 Jahre vor der Entstehung des Bildes, zerstört worden war. Aber das Bild verdient als Bindeglied zwischen den Architekturen der Toggenburger Bibel und der späteren Chroniken doch unsere Beachtung und bezeugt das siegreiche Fortschreiten in der Aufnahme realistischer Einzelformen. — Gegen Ende des 15. Jahrhunderts treffen wir als Attribute von Heiligen oder Donatoren schon ziemlich treue Abbildungen von Bauten. Solcher Art ist die älteste Darstellung der Stiftskirche St. Leodegar zu Luzern im Vogtischen Urbar von 1496[1]. Auf einem Wandgemälde zu Lausen (Baselland) hat ein Künstler den Kirchturm von Muttenz als Attribut der heiligen Barbara dargestellt[2].

Nächst Siegeln, Heiligenattributen und Donatorenbildern enthalten Hintergründe von Gemälden frühe Proben von mehr oder weniger treuen Abbildungen nach der Natur. Sobald in der Malerei der Sinn für die Landschaft sich erschlossen hatte und die Goldgründe zu weichen begannen, sind auch Architekturdarstellungen beliebt geworden. Meistens freilich sind es Schöpfungen der Phantasie; doch finden sich nicht selten auch treue Abbildungen nach der Natur. Seit Giotto auf dem Hintergrunde eines Bildes in der Oberkirche von S. Francesco zu Assisi den Tempel der Minerva gemalt hatte[3], waren solche Darstellungen in Italien nicht mehr selten[4] und seit Jan van Eyck in der Verkündigung des Genter Altares eine Strasse von Gent so treu wiedergegeben hatte, dass noch heute das Haus gezeigt wird, von welchem aus die Ansicht gemalt sein muss[5], war es auch im Norden nichts ungewöhnliches mehr, die heiligen Vorgänge mitten in die heimische Umgebung zu versetzen. Bei legendarischen Scenen, die in der engeren Heimat spielten, lag es besonders nahe, die Umgebung der Wirklichkeit zu entnehmen. Über bauliche Anachronismen setzte man sich ebenso leicht hinweg wie über die kostümlichen und stellte die Stadtbilder ohne Bedenken — uns zur Freude — im zeitgenössischen Zustande dar. Hans Memlings Ursulaschrein im St. Johannsspital zu Brügge, wo mehrere Städte dargestellt sind, ist eines der bekanntesten Beispiele.

---

[1] Vgl. Th. von Liebenau, Das alte Luzern, S. 303, N. 1, und Rahn, Zur Statistik schweizerischer Kunstdenkmäler, Anzeiger für schweiz. Altertumskunde 1885, S. 188.

[2] Rahn, Zur Statistik schweizerischer Kunstdenkmäler, Anzeiger für schweiz. Altertumskunde 1881, S. 151.

[3] Crowe und Cavalcaselle, Geschichte der italienischen Malerei, ed. M. Jordan, I, 182.

[4] Zusammenstellung einiger Architekturansichten auf Hintergründen italienischer Bilder bei V. von Loga, Die Städteansichten in Hartmann Schedels Weltchronik. Jahrbuch der k. preussischen Kunstsammlungen IX, 1888, S. 98.

[5] Crowe und Cavalcaselle, Geschichte der altniederländischen Malerei, übersetzt von Springer, S. 59.

Eine wegen ihrer frühen Entstehung höchst beachtenswerte Probe derartiger Abbildungen diesseits der Alpen ist ein untergegangenes Wandgemälde aus dem 14. Jahrhundert, das sich im Fraumünster in Zürich befand und die Übertragung der Reliquien von St. Felix und Regula darstellte[1]. Die Darstellung des Grossmünsters auf diesem Bilde war indessen doch höchst primitiv und schematisch. Die Westfaçade stellte sich richtig als ein von zwei viereckigen Türmen flankierter Giebelbau dar, mehr aber als diese allgemeinsten Züge war von der Wirklichkeit nicht aufgenommen.

Seit der Mitte des 15. Jahrhunderts giebt es sodann eine Reihe von Gemälden, in deren landschaftlicher und baulicher Scenerie die Erinnerung an wirkliche Motive unzweifelhaft hervortritt. So zeigt der Hintergrund eines vom Basler Maler Konrad Witz im Jahre 1444 für die Kirche St-Pierre in Genf gemalten Altarbildes eine höchst anziehende Landschaft aus Genfs Umgebung[2]. — Im Antiquarium von Schaffhausen hängt eine kunstgeschichtlich sehr beachtenswerte auf Holz gemalte „Votiv Tafel, 1449 auf Matthiastag, den Oening genannt Jünteler von Schaffhausen betreffend“[3], eine figurenreiche synchronistische Darstellung der Passion in ausserordentlich klar gemalter, mit gesundem Realismus aufgefasster Landschaft, die deutliche Reminiscenzen an wirklich geschaute Rhein- und Bodenseegegenden zu erkennen giebt. Die mit seltener Ausführlichkeit behandelten Architekturen — ein reizendes Stadtbild links vorn, mehrere Schlösser im Hintergrunde — sind nun zwar nicht auf bestimmte Bauten zurückzuführen, doch nichts destoweniger sehr bedeutsam für die Kenntnis mancher baulicher Details.

Ähnlich steht es mit dem wohl noch aus dem Ende des 15. Jahrhunderts stammenden, prächtigen Flügelaltar aus dem Kloster Feldbach im historischen Museum zu Frauenfeld[4]. Auf den ersten Blick schon ruft der mit besonderer Liebe und Ausführlichkeit behandelte Hintergrund des Mittelstückes die Erinnerung an die landschaftlich so feine Bodenseegegend wach, und noch mehr, es unterliegt keinem Zweifel, dass die Stadt zur Linken Konstanz vorstellen soll, ein Klösterchen giebt sich als Feldbach zu erkennen, und die fernen, mit Burgen besetzten Höhenzüge sind fein aufgefasste

---

[1] Abgebildet in den Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich. Bd. VIII, Taf. 1; dazu „Das alte Zürich“, 2. Aufl., I, Note 86.

[2] Das Bild befindet sich im Musée archéologique zu Genf. Vgl. Katalog der Gruppe 25, alte Kunst, der Landesausstellung in Genf, 1896, Nr. 332.

[3] Dass das Bild 1449 gemalt sei, glaube ich nicht, denn Stil und Kostüme weisen doch deutlich auf die spätere Zeit des 15. Jahrhunderts.

[4] Einlässlich beschrieben im Katalog der Thurg. historischen Sammlung in Frauenfeld. Weinfelden 1890, S. 53 f.; in Lichtdruck reproduziert im Katalog der mittelalterlichen Ausstellung im St. Georgenkloster zu Stein a. Rh., August und September 1895.

Silhouetten des Höhgaus. Sehen wir aber näher zu, so ist die Darstellung aller Bauten durchaus unzuverlässig. Phantastisch sind Thore und Türme von Konstanz, prächtige Gebilde jedoch, wenn wir sie bloss als Äusserungen künstlerischer Gestaltungskraft aufnehmen.

Enger dürfte der Anschluss an die Natur in den Sakramentsbildern zu Ettiswil[1] sein, wo die Burg Kastel wohl topographisch treu dargestellt ist. — Im Kloster St. Georg zu Stein a./Rh. sodann zeigte ein Wandgemälde mit der Darstellung des Titularheiligen eine zuverlässige Abbildung des Klosters[2]. Und im Refektorium des ehemaligen Predigerklosters zu Bern enthielt ein Gemälde von 1496 eine Ansicht dieses Saales selbst.

Zumeist handelte es sich in den erwähnten Bildern bloss um allgemeine Anlehnung an wirkliche Bauten. Mit voller Schärfe und realistischer Kraft aber ist ein Stadtbild auf einer Altartafel aus dem Ende des 15. Jahrhunderts wiedergegeben, die wir als die weitaus wichtigste Schöpfung dieser Art bezeichnen müssen. Das Bild, das aus dem Grossmünster in Zürich stammt und nunmehr dem schweizerischen Landesmuseum angehört[3], stellte im Vordergrunde das Martyrium der Zürcher Stadtheiligen dar, als Hintergrund wurde ein ausführlicher, topographisch sehr zuverlässiger Prospekt der Stadt Zürich gemalt. Die Darstellung des Martyriums wurde in der Reformation zerstört, der Prospekt aber blieb verschont. Schon die Zeitgenossen scheinen geschwankt zu haben, ob das Martyrium der Heiligen an diesem Bilde wichtiger sei, oder der Prospekt, denn bald wird es das „Tafelwerk mit der Stadt Conterfei", bald die „Tafel mit den Heiligen" genannt. Jedenfalls war der Schritt von solchen Schöpfungen bis zum selbständigen Architekturbilde nicht mehr weit.

Auch im 16. Jahrhundert begegnen wir öfters ähnlichen Architekturdarstellungen in der landschaftlichen Scenerie von Gemälden. Das angebliche Porträt des Propstes Felix Frey in der Stadtbibliothek von Zürich[4] zeigt als Hintergrund einen Teil von Baden: den Turm und den zum „Stein" emporsteigenden Mauerzug. Auf einem 1513 entstandenen Wandgemälde mit der Darstellung einer Todesallegorie im Beinhause der Kirche zu Muttenz

---

[1] Siehe oben S. 113, Anm. 1.

[2] Vgl. Rahn, Zur Statistik schweizerischer Kunstdenkmäler. Anzeiger für schweiz. Altertumskunde 1889, S. 252 u. 254.

[3] Über die Tafel vgl. Das alte Zürich, 2. Aufl. I, N. 104. Reproduktion bei Arter, Zürcherische Alterthümer T. 1—3; ein Teil in Lichtdruck wiedergegeben im illustrierten Katalog der Sammlungen der Antiquar. Gesellschaft, 1892, und in Zürichs Bewerbungsschrift für das Eidg. Landesmuseum; auch bei Th. von Liebenau, Gasthof- und Wirtschaftswesen der Schweiz in älterer Zeit. Zürich 1891.

[4] Stadtbibliothek Zürich. Katalog der Sehenswürdigkeiten, S. 13.

(Baselland) ist dieses Dorf und seine Kirche gemalt[1]. Und deutlich sind die Anklänge an wirkliche Bauten und Gegenden in den 1515 und 1516 entstandenen Wandgemälden im Saale des St. Georgenklosters zu Stein a./Rh.[2]. Das Städtchen Zurzach ist der Schauplatz des auf einem dieser Bilder dargestellten Pferdemarktes. Leidlich treu sind die Architekturen nach der Wirklichkeit gezeichnet, rechts oben ist das Schloss Küssenberg wohl kenntlich. In den Hintergründen der 1660 untergegangenen und nur in dürftigen Kopien erhaltenen Todesbilder Niklaus Manuels am Friedhofe des Dominikanerklosters zu Bern will man Motive aus der Umgebung des Bieler- und Neuenburgersees erkennen[3]. Der in Luzern thätige Maler Martin Moser (gest. um 1570) überrascht uns 1557 in einem seiner im Luzerner Museum aufbewahrten Tafelbilder (Gastmahl des reichen Prassers) mit einer hübschen Ansicht der alten Hofkirche St. Leodegar; die übrigen, aus freier Phantasie komponierten Architekturen fesseln durch gutes Verständnis der Renaissanceformen und baukünstlerische Tüchtigkeit im Anordnen schöner Räume. Gewisse Anklänge an die landschaftliche Umgebung Berns — an Architekturen dagegen nicht — zeigt eine ca. 1580 entstandene Serie von Bildern zur ältesten Geschichte dieser Stadt in der Berner Stadtbibliothek[4]. Auch Glasgemälde des 16. Jahrhunderts bieten uns auf Hintergründen derartige Veduten. Zu den schönsten Proben zählen die Ansichten von Zürich und Luzern auf den herrlichen aus Kloster Muri stammenden Standesscheiben zu Aarau[5]. Streifen wir noch flüchtig die erste Zeit des 17. Jahrhunderts, so bietet die Luzerner Kunst eine Reihe wertvoller Ansichten auf den Hintergründen der zumeist um 1610 entstandenen Bilder auf der Kapellbrücke, die leider durch häufige Übermalung viel von ihrer ursprünglichen Gestalt eingebüsst haben. Dann sind es besonders Votivbilder an Wallfahrtsorten, deren Hintergründe der baugeschichtlichen Forschung oft willkommene Unterstützung gewähren.

[1] Rahn, Zur Statistik schweizerischer Kunstdenkmäler. Anzeiger 1881, S. 152. Händcke, Schweizerische Malerei im 16. Jahrhundert, S. 36.

[2] Vetter, Klosterbüchlein, Basel und Stein 1884. Händcke S. 198.

[3] Nicht unmöglich ist, dass diese landschaftlichen Gründe erst bei der Restauration von 1553 entstanden sind. Eine nähere Prüfung, die eben genaue topographische Kenntnis jener Gegenden voraussetzt, wäre zu wünschen. — Vgl. über diese Todesbilder namentlich S. Vögelin, in der Einleitung zu Bächtolds Manuel-Ausgabe, Frauenfeld 1884, S. LXXXVI ff.

[4] Händcke, S. 266.

[5] Die Glasgemälde des ehemaligen Benediktiner-Klosters Muri. Herausgegeben von der geographisch-kommerziellen Gesellschaft in Aarau, mit Text von Th. von Liebenau, Aarau 1892.

Nirgends hätte die schweizerische Kunst so reichlich Anlass gefunden, Städte, Burgen und Kirchen nach der Natur darzustellen, wie in den illustrierten **Chroniken**, denn hier galt es, geschichtliche Ereignisse an bestimmten und den Zeichnern oft wohlbekannten Orten sich abspielen zu lassen. Man möchte denn auch wirklich unter den Hintergründen unserer Chronikbilder eine bedeutende Zahl zuverlässiger, treuer Architekturansichten erwarten. Um so befremdlicher ist es, dass gerade hier der Schatz von authentischen Abbildungen verhältnismässig sehr gering ist.

Die Hintergrunds-Architekturen in den Chroniken lassen sich hinsichtlich ihrer Naturtreue in drei Gruppen sondern. Eine erste und grösste umfasst die „Phantasiebilder". Leichtfertig setzen sich die Zeichner über naturtreue Darstellung hinweg, und es genügt ihnen, etwa durch ein Wappen oder ein Turmfähnchen eine frei erfundene Gruppe von Gebäuden zu individualisieren. Auch durch erklärende Beischriften wird der Beschauer bewogen, beliebige Erfindungen für Abbildungen bestimmter Bauten zu halten. Das Stärkste in dieser Hinsicht ist in Clemens Speckers österreichischer Chronik geleistet, wo bei Albrechts Ermordung (p. 198) links auf einem Berge eine Häusergruppe als „Brugg", rechts oben ein Turm als „happspurg" und vorn eine Kirche als „Küngsfeld" bezeichnet ist — alles frei erfunden, während die Chronik doch zu Königsfelden selbst entstanden ist! — Handelt es sich um Architekturen, die dem Illustrator nicht stetsfort vor Augen waren, so kann ein solches Thun nicht allzusehr befremden. Wer von uns vermöchte ein Stadtbild aus blosser Erinnerung richtig zu zeichnen, und wie sollte überhaupt der Illustrator einer Chronik all die darzustellenden Städte und Burgen aus eigener Anschauung kennen? So begreifen wir es besonders, wenn die Darstellungen ausländischer Städte sich hie und da zu wahren Ungeheuerlichkeiten der Phantastik steigern. Oft handelte es sich zudem um zerstörte Städte und Burgen, die notwendig aus der Phantasie gezeichnet werden mussten. Zur Entschuldigung der frei erfundenen Architektur-Hintergründe muss auch hier wieder die naive, erzählende Richtung dieser Chronikillustrationen geltend gemacht werden.

Solche Phantasiebilder sind die meisten Architekturen in den Manuskripten der Berner Gruppe, und dasselbe gilt etwa von der Hälfte der Städte und Burgen in Gerold Edlibachs Chronik[1]. Je individueller solche Architekturen aussehen, je schärfer der Blick für die Einzelheiten sich bewährt hat, desto bedauerlicher ist es, wenn solche Zeichnungen als pure Erfindung bezeichnet und somit für die topographische Forschung als wertlos preisgegeben werden

[1] Dahin gehört auch die angebliche Abbildung vom Innern des Basler Münsters im ersten Matrikelbuch der dortigen Universität (Stiftungsbild).

müssen. Das trifft bei der Mehrzahl der Architekturen in Schodolers Chronik zu, und ebenso empfindlich in den meisten Bildern der Hand B des Luzerner Schilling. Hier wie dort begegnen wir einer Reihe der ansprechendsten Architekturbilder von scheinbar grosser Naturtreue, und doch hält nur selten eines der Prüfung auf die Zuverlässigkeit stand. Selbst in den späteren Manuskripten setzten sich die Zeichner über treue Darstellung sorglos hinweg und auch Druckwerke enthalten solche topographisch unbrauchbare, rein erfundene Darstellungen in Menge. So die meisten Architektur-Hintergründe in Schradins Chronik, und eine Anzahl von Bildern bei Stumpf und Sebastian Münster.

Eine zweite Gruppe von Darstellungen auf den Hintergründen von Chronikillustrationen bildet den Übergang zu den naturtreuen Abbildungen. Es sind Zeichnungen, die irgend einen Anklang an den wirklichen Bestand enthalten. Die Gesinnung der Zeichner tritt dabei deutlich zu Tage. Sie wollen nicht im eigentlichen Sinne abbilden, sondern sind befriedigt, sobald der Beschauer den darzustellenden Gegenstand zu erkennen vermag. Die annähernd richtige Wiedergabe eines charakteristischen Wahrzeichens genügt zu diesem Zwecke, das übrige wird frei hinzugefügt. Es ist kein Zufall, dass diese Gruppe vorwiegend aus Bildern solcher Städte besteht, die sich durch eine besonders charakteristische Silhouette, oder durch allbekannte Wahrzeichen dem Formengedächtnis leicht einprägten. Oft ist bloss eine schwache Reminiscenz an die Lage und an den landschaftlichen Charakter festgehalten. — Interessant ist es beispielsweise, wie sich die Zeichner mit der Darstellung ennetbirgischer Städte abfanden. Dass Bellinzona eine vollständige Thalsperre darstellt, indem vom Thalgrunde, in welchem die Stadt eingebettet ist, die Mauern zu stolzen Schlössern emporsteigen, das war Edlibach (Original 380) und dem Illustrator des Luzerner Schilling (fol. 35, 136) bekannt, und beide geben diese Eigentümlichkeit wieder, alles übrige ist pure Erfindung. Ähnlich, wenn Edlibach bei einer Darstellung von Bremgarten (Original 124) die Reuss vor dem phantastisch gezeichneten Städtchen einen grossen Bogen schlagen lässt. Dann wieder die Individualisierung durch architektonische Wahrzeichen: aus einer ganz beliebigen Zusammenstellung von Stadtmauern, Giebeldächern und Thoren lässt Tschachtlan (50, 54, 65, 62 u. a.) und der Berner Schilling (I, 12 u. a.) in mässigen Abständen den Christoffelturm, den Zeitglockenturm mit seiner charakteristischen Bedachung, und die Nideggkirche hervorragen, und der Beschauer würde Bern auch ohne das Stadtwappen über dem Thore sofort erkennen. Freiburg wird ebendort (Tschachtlan 186, Berner Schilling I 68[b]) durch den charakteristischen Glockenturm, den „Jaquemart“, angedeutet. Solothurn ist in Tschachtlans Bilde von der Belagerung dieser Stadt am langen hölzernen Wehrgang („Letzi“), der die Stadtmauer längs der Aare bekrönte, einigermaßen erkenntlich. Bei

Schodoler und Silberisen (II 241[b]) wird Luzern einmal durch den Wasserturm und die lange, gedeckte Holzbrücke als Schauplatz der Handlung bezeichnet. Anderswo thut die allgemeine Wiedergabe der Gesamterscheinung denselben Dienst. So, wenn Tschachtlan (196) und der Berner Schilling (I 38[b]) das Schloss Thun als rechteckigen Bau mit vier Ecktürmen wiedergeben. Oder wenn Tschachtlan Freiburg durch die abgekürzte Wiedergabe der romantischen Landschaftsformation (Fig. 58) kenntlich macht. Einzelne Städte

58. Freiburg in Tschachtlans Chronik, p. 217.

waren zudem im eidgenössischen und privaten Leben allbekannt. So darf es nicht auffallen, wenn Baden selbst von den unzuverlässigsten Zeichnern mit bestimmten Anklängen an die Wirklichkeit dargestellt wird. Gehen wir indessen ins Detail, so lassen solche Bilder gänzlich im Stich. Die Wiedergabe ist zu allgemein; alle diese Bilder sind sichtlich nicht mit direkter Anschauung der Natur, sondern aus dem Gedächtnis gezeichnet.

Zu einer dritten Gruppe lassen sich die nach der Natur gezeichneten Abbildungen vereinigen. Es sind nur wenige, und zumeist die Heimatstädte der betreffenden Chroniken. Von strenger Naturwahrheit im Sinne photographischer Treue ist aber auch hier keine Rede. Vielmehr müssen gewisse Einschränkungen gemacht werden, die im folgenden an Hand der selbstständigen Abbildungen eingehender zu entwickeln sind: Maß- und Grössenverhältnisse werden vernachlässigt, Hauptgebäude unnatürlich hervorgehoben, unbedeutendere Bauten schlechtweg ignoriert, die Einzelheiten flau gezeichnet. — Die älteste Abbildung dieser Art ist eine Gesamtansicht von Zürich bei Gerold Edlibach (Original 100), sicherlich überhaupt die älteste

authentische Vedute einer Schweizerstadt[1]. Eine zweite Gesamtansicht von Zürich, leider maßlos flüchtig gezeichnet, findet sich in der Kopie Edlibachs (60). Auch einzelne zürcherische Bauten und Schlösser sind bei Edlibach, freilich in ziemlich flauer Weise, wiedergegeben. Die Abbildungen von Wädiswil in diesen beiden Manuskripten ergänzen sich gegenseitig zu einer brauchbaren Vedute[2]. Schodolers Chronik bietet zwei tüchtige Ansichten von Bremgarten[3]. Keinem Manuskript verdanken wir aber eine solche Anzahl von wirklich guten, zum Teil vorzüglich treuen Architekturen, wie dem Prachtwerke des Luzerner Schilling. Hand A führt uns eine Reihe luzernischer Bauten und Gesamtansichten vor[4]. Weniger treu, und offenbar nicht nach der Natur, sondern aus der Erinnerung gezeichnet, sind die meisten Darstellungen von Bauten ausserhalb der Stadt Luzern, die indessen doch nicht von vornherein verworfen werden können. Einzelne Abbildungen, wie diejenige von Einsiedeln oder von Stans, dürfen im Gegenteil als recht tüchtige Veduten gelten. Sobald dagegen der aus Autopsie gewonnene Formenschatz nicht mehr ausreicht, verfällt auch dieser sorgsame Zeichner aufs Erfinden und Phantasieren. Wo treue und erfundene Darstellungen derart wechseln, ist eine sorgfältige Prüfung und Sichtung doppelt geboten. Von den späteren Manuskripten bietet nur Silberisens grosse Schweizerchronik einige mehr oder weniger treue Hintergrunds-Architekturen: eine Ansicht von Wettingen und mehrere zürcherische Bilder. Dazu kommt die Basler Kopie der Bullingerschen Chronik mit einer bemerkenswerten Abbildung des Zürcher Rathauses mit dem Schneggen. Die „Wickiana" enthalten sehr wenige topographisch zuverlässige Architekturdarstellungen.

Unter den Druckwerken zeichnet sich der grosse Dornach-Holzschnitt durch treue Wiedergabe der Gebäude (Burgen Dorneck, Birseck, Reichenstein, Dorf Arlesheim) aus. Zu dieser Gruppe gehören auch diejenigen Holzschnitte in Stumpfs Chronik, wo das Architekturbild als landschaftliche Scenerie einer historischen Darstellung dient (die Abbildungen von Baden, Rapperswil, Winterthur u. a.).

Es leuchtet ein, dass die baugeschichtliche Forschung aus den **selbstständigen** Architekturbildern den grössten Gewinn zieht. Denn die Dar-

[1] Eine Reproduktion wird der folgende Abschnitt unter „Zürich" enthalten.

[2] Siehe die Reproduktionen bei H. Zeller-Werdmüller, Zürcherische Burgen III. Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich. Bd. XIII, S. 376.

[3] Reproduktionen folgen im nächsten Abschnitt.

[4] Reproduktionen im nächsten Abschnitt.

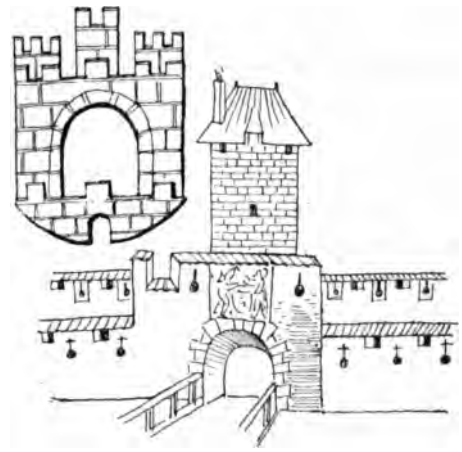
stellungen auf Hintergründen waren — von jenem Zürcher Tafelbilde mit dem Stadtprospekt als rühmlicher Ausnahme abgesehen — den Künstlern in der Regel doch bloss Nebensache, und selbst bei liebevollster Behandlung von Landschaft und Architekturen wurde eine strenge topographische Richtigkeit nicht erstrebt. Diese Forderung aber trat an die selbständigen Architekturbilder heran. Und doch dürfen wir von den älteren Leistungen dieser Art eine absolut naturtreue, unverkürzte Wiedergabe der Architekturen nicht erwarten. Je weiter wir zurückgehen, um so grösser sind die Abweichungen von der topographischen Genauigkeit, um so mehr herrscht jene primitive Darstellungsart, an welcher der noch unfreie Blick in die Natur ebenso grossen Anteil hat, wie die Absicht, statt sachlich treuer Wiedergabe den Gegenstand gerade nur bis zur Kenntlichkeit anzudeuten.

Solcher Art sind die ältesten selbständigen Architekturbilder der Schweiz. Wir finden sie auf Siegeln. Es giebt nämlich eine Anzahl architektonischer Siegelbilder aus dem Mittelalter, die durch individuellere Gestalt von den häufig vorkommenden, typisch stilisierten Bildern, wie Turm, Thor, Zinnenkranz u. dgl. sich unterscheiden. Zweifellos lehnen sich solche Siegelbilder an wirkliche Bauten an, wie denn auch in späterer Zeit, als die Darstellung sich objektiver Treue zugewandt hatte, die Architekturen solcher Siegel- (und Wappen-)Bilder genau nach der Natur gezeichnet werden. Einige Belege: Merians Topographie bildet im Wappen von Neunkirch (Schaffhausen) die ausserhalb des Städtchens stehende Pfarrkirche ganz naturtreu ab; im Wappen von Brugg ebenso genau die Brücke mit ihren Kopftürmen. Stumpf wiederholt beim Wappen von Chur aus dem Stadtprospekt den breiten, niedrigen Thorturm in der Mitte der nördlichen Stadtfront, u. s. w.

Diese späten Siegelbilder haben indessen für die baugeschichtliche Forschung keinen Wert. Höchst bedeutungsvoll dagegen müssten solche treue Darstellungen in mittelalterlichen Siegeln sein, weil uns aus jener Zeit anderweitige Abbildungen eben noch nicht vorliegen. Aber leider ist die Naturtreue der älteren Siegelbilder sehr gering. Der mittelalterliche Wappenzeichner oder Stempelschneider beabsichtigte augenscheinlich nicht, eine Kirche, Burg oder Stadt mit objektiver Treue wiederzugeben, sondern er wollte nur, dass der Beschauer das Dargestellte sofort erkenne. Dazu genügte die Wiedergabe der Hauptformen oder eines charakteristischen Wahrzeichens; in den Einzelheiten wurde nach eigenen Heften verfahren.

Das Siegel von Rapperswil kann als beste Erläuterung dienen (abgebildet in den Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich, Bd. XIII, T. 1, 13): eine Kirche in der Höhe, die ungedeckte Brücke in der Tiefe, das genügte dem Stempelschneider, um Rapperswil sofort erkenntlich zu machen; die Zeichnung des Einzelnen ist durchaus unzuverlässig. — Schon bald nach der Mitte des 12. Jahrhunderts treten solche „Abbildungen“

auf[1]. 1159 und 1167[2] finden wir auf dem Siegel der Grafen von Lenzburg eine gezinnte Mauer, von zwei Türmen flankiert, deren einer (rechts vom Beschauer) ein offenes Thor enthält. Es ist nun freilich nicht leicht, im gegenwärtigen Bestande des Schlosses Lenzburg herauszufinden, welche Teile den im Siegel angedeuteten entsprechen; doch wird man kaum irre gehen, wenn man den Thorturm an die Stelle des heutigen Einganges verlegt[3] und den zweiten Turm mit dem alten Donjon identifiziert, der am südlichen Rande des Burgplateaus dem Thorturme gegenüberliegt und heute in anderen Bauten völlig verborgen steckt[4]. Das Siegel giebt mithin eine primitive Ansicht der



59. Unteres Thor in Chur nach dem Stadtsiegel und nach Sebastian Münsters Cosmographie.

Burg von der östlichen Schmalseite. — Es folgt 1214 das Siegel Ulrichs III. von Neuenburg[5], das zweifellos dieses Schloss vor Augen führen will. Spätere Neuenburger Siegel (1230, 1243[6], 1252 u. a.) bringen eine primitive Choransicht der Collegiatkirche. Weniger erkenntlich ist dagegen das Münster

[1] In der Datierung der Siegel folge ich zumeist den Angaben der Siegelsammlung der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich, und E. Schulthess, Die Städte- und Landessiegel der Schweiz. Zürich 1853.

[2] H. Zeller, Die ältesten Dynastensiegel der Schweiz. Anzeiger für schweiz. Altertumskunde 1874, S. 518, mit Abbildungen. — Siegelabbildungen zum Urkundenbuch der Stadt u. Landschaft Zürich, herausgeg. von der Stiftung von Schnyder von Wartensee. I. Lfg., Zürich 1891, Taf. II, Nr. 10 u. 11. — Gust. A. Seyler, Geschichte der Siegel. Leipzig 1895, S. 88.

[3] Genauer: an die Stelle jenes Thürmchens, in welchem sich das grosse Tretrad befindet, und wo auch wirklich die Substruktionen eines älteren Turmes nachweisbar sind, wohl eben jenes Thorturmes, der auf dem Siegel angedeutet ist.

[4] Auf den Resten dieses alten Donjons ist im Herbst 1896 ein neuer Turm erbaut und so die Stelle auch äusserlich kenntlich gemacht worden.

[5] Zeller a. a. O. Abbildung in „Les sceaux historiques du canton de Neuchâtel", Pl. 1 f.

[6] Siegelabb. zum Zürcher U.-B., II, Nr. 12 u. 13.

von Basel auf den ältesten Stadtsiegeln (1251, abgebildet in den Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich Bd. IX, Taf. XIII, 1, 2, 3), oder die Stiftskirche von Luzern (M. d. A. G. IX, Taf. IX, 2), oder die Kirche von Neunkirch (1433, M. d. A. G. IX, S. 116), und Kilchberg in Siegeln von 1250 und 1266. Am Stadtsiegel von Chur (älteste 1282 u. 1386; Mitt. d. A. G. IX, T. II, 6) erkennt man leicht eine Abbildung des unteren Thores. Halten

60. Notre Dame auf Valeria bei Sitten. *a)* Siegel von ca. 1300. Zeichnung von Dr. R. Durrer. *b)* Skizze nach der Natur von Prof. Dr. J. R. Rahn, 1861.

wir sie aber mit dem Stadtbilde in Sebastian Münsters Cosmographie zusammen (Fig. 59), so werden wir zu vorsichtigster Benutzung des Siegelbildes gemahnt und müssen einsehen, dass es Spielerei wäre, aus demselben allein ohne Heranziehung anderer Quellen den ursprünglichen Zustand des Thores rekonstruieren zu wollen[1]. Das Stadtsiegel von Brugg (1315, 1333, 1426,

[1] Siehe dazu den Aufsatz von E. A. Stückelberg, Die Kriegsaltertümer in der schweizerischen Heraldik. Archives héraldiques Suisses, 1895, Nr. 9, S. 86.

1446; M. d. A. G. XIII, T. III, 6—8) stellt die Aarebrücke mit ihren zwei Kopftürmen dar, wie wir sie u. a. auch aus dem Stadtbilde in Stumpfs Chronik kennen. Das Siegel von Schaffhausen (seit 1253, M. d. A. G. IX, T. XVI, 1—4, Siegelabb. z. Zürcher U.-B., Nr. 72) enthält vielleicht eine primitive Abbildung des alten Zwinghofes, und ähnlich scheint im Siegel von Aarburg eine Reminiscenz an das alte Schloss aufgenommen zu sein. Zweifelhafter ist, ob das Siegelbild von Freiburg (seit 1225; M. d. A. G. IX, T. XIV, 1, 2, 4, 6) von einem Teile der ältesten Stadtbefestigung angeregt worden sei. Dasselbe gilt von Walenstadt (M. d. A. G. XIII, T. I, 14). Im Siegel von Thun (1250 und spätere; M. d. A. G. IX, T. VII, 3—7) ist leicht eine Andeutung des Schlosses zu erkennen, und ebenso im Siegel von Burgdorf (seit 1257; M. d. A. G. IX, T. V, 9—12). Durch eine von der gewöhnlichen Stilisierung abweichende Turmform fällt das Siegelbild der Rudenz[1] auf (Urk. von 1337 im Staatsarchiv Bern): der Turm erhebt sich auf schräger Böschung und trägt ein weit vorspringendes Walmdach. Dieser Gruppe von Siegeln schliesst sich auch das von Moutier-Grandval (15. Jahrh.) und von Oron (M. d. A. G. XIII, T. II, 9) an. — Wer noch zweifeln möchte, dass solche Siegel wirklich Abbildungen nach der Natur zu geben versuchen, sei auf das Kapitelssiegel von Sitten verwiesen. Nicht nur ist die Kirche hier ausdrücklich als die von Valeria bezeichnet, sondern die Darstellung hat, wie der Vergleich mit einer Skizze des heutigen Bestandes ergiebt (Fig. 60) nahezu den Wert einer eigentlichen Aufnahme. Sehen wir davon ab, dass die oberen Geschosse des Turmes nicht übereinstimmen, und dass auf dem Siegel die Kirche um ein Joch länger ist, so ist die Übereinstimmung in allen Teilen ganz überraschend[2].

Im allgemeinen wird die baugeschichtliche Forschung durch diese Siegelbilder nicht wesentlich gefördert. Die bloss andeutende Behandlung der Architekturen, welche selten ein Urteil gestattet, wo wirklich Vorhandenes sich vom frei Erfundenen scheidet, schliesst den Gebrauch dieser „Abbildungen“ für die Rekonstruktion untergegangener oder veränderter Bauten für gewöhnlich aus. Können wir diese Darstellungen somit im allgemeinen nicht als Zeugnisse für die Gestalt oder gar für die Einzelheiten der betreffenden Bauwerke betrachten — das Siegel von Valeria bildet mit seiner grossen Genauigkeit eben doch eine Ausnahme —, so dienen sie uns doch dazu, wenigstens die Existenz gewisser Bauten zur Zeit der Entstehung der

[1] Freundl. Mitteilung von Dr. R. Durrer.

[2] Ähnliche, bemerkenswerte Abbildungen der Valeria finden sich auf vier grossen Schilden aus dem 15. Jahrhundert im Museum zu Sitten. Die einzelnen Darstellungen weichen jedoch untereinander ziemlich ab und nur eine derselben kann als leidlich zuverlässige Abbildung gelten. (Mitteilung von Dr. R. Durrer.)

betreffenden Siegel zu beweisen und damit Anhaltspunkte für die Datierung oder Erklärung solcher Bauten zu gewähren.

Es ist nicht wohl anzunehmen, dass diese Siegel die Entwickelung des selbständigen Architekturbildes direkt beeinflusst hätten. Abgesehen von sehr vereinzelten Vorläufern bilden doch erst die zwei letzten Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts die eigentliche Entwicklungszeit der selbständigen Vedute.

In Italien hatte das selbständige Stadtbild zu Ende des 15. Jahrhunderts zu dekorativen Zwecken Aufnahme gefunden. Papst Innocenz VIII. liess zur Ausschmückung des Belvedere von Pinturicchio die berühmtesten Städte der Welt malen[1], und mehrfach sind ähnliche Darstellungen noch erhalten[2].

Nicht rein künstlerischen Absichten jedoch, sondern einer Art von wissenschaftlichem Bedürfnis ist die Mehrzahl der ältesten Stadtbilder entsprungen. In unseren Gegenden weist die wohl aus der Mitte des 15. Jahrhunderts stammende Handschrift der Dekrete des Basler Konzils (Universitätsbibl. Basel E. 1, 4)[3] zwei merkwürdige selbständige Architekturbilder auf (fol. 560 b und 561), burgartige, aus freier Phantasie gezeichnete Anlagen, die man als charakteristische Proben von selbständigen, aber topographisch nicht verwendbaren Architekturbildern betrachten mag. Selbständige Abbildungen nach der Natur möchten überhaupt vor den drei letzten Dezennien des 15. Jahrhunderts verschwindend spärlich entstanden sein. In jener Zeit treten solche Veduten etwa in Wappenbüchern auf[4]. Als schweizerisches Erzeugnis dieser Art sei das um 1464 begonnene, wertvolle „Buch" des Zürcher Chronisten Gerold Edlibach in der fürstlichen Bibliothek zu Donaueschingen genannt,

[1] Vasari, ed Sansoni III 498.

[2] V. von Loga, Die Städtebilder in Hartmann Schedels Weltchronik. Jahrbuch der k. preussischen Kunstsammlungen IX, 1888, S. 98, N. 1 führt an: im Palazzo della signoria zu Florenz verblasste Fresken deutscher Städte; in Siena im Thürbogen der Kapelle des Stadthauses ein Plan von Rom; in Bologna, Pal. Communale, ein Plan von Bologna.

[3] Über die figürlichen Darstellungen der Handschrift s. Rahn, Geschichte der bildenden Künste, S. 707.

[4] Als französisches Beispiel mag der dem König Karl VII. gewidmete „Armorial d'Auvergne" genannt sein, der u. a. eine schöne Abbildung der Stadt Carcassonne enthält. (Paris, Bibliothèque nationale, Salle d'exposition, Nr. 234.) — Weniger treu, ja zum grössten Teil ganz phantastisch, sind die Abbildungen der je vier deutschen Reichskirchen, Reichsstädte, Reichsburgen und Reichsdörfer in dem zwischen 1480 und 1490 entstandenen deutschen Wappenbuch des Ritters Konrad von Grünenberg. (Eine Handschrift in München, Hof- und Staatsbibliothek, perg. cgm. 145; eine zweite, aus dem Nachlass des Berners Dr. Stantz stammende Handschrift, Papier, im kgl. Heroldsamt in Berlin. Das Wappenbuch ist in

das neben Abschriften litterarischer Erzeugnisse auch ein um 1493 zusammengestelltes Wappenbuch enthält; die in kolorierter Federzeichnung ausgeführten Abbildungen der zürcherischen Burgen Greifenberg, Wetzikon, Kiburg befinden sich auf der Innenseite des Einbandes[1].

Die zahlreichsten Veduten aber treten in der späteren Zeit des 15. Jahrhunderts als Illustration der damals so beliebten Reise- und Chronikillustration auf. Von vereinzelten Vorgängern abgesehen[2], führt ein epochemachendes Werk mit Einem Schlage die Stadtvedute in die Buchillustration ein. Es ist die 1486 und später noch mehrmals gedruckte Reisebeschreibung des Mainzer Dekans Bernhard von Breidenbach, mit sieben prächtigen Stadtbildern[3]. Im nämlichen Jahre erschien in Ulm bei Konrad Dinkmuth die mit sehr hübschen Abbildungen von Schlössern geschmückte schwäbische Chronik des Thoman Lirar[4], und zur nämlichen Zeit ein italienischer Druck: das Supplementum chronicarum des Filippus Foresti aus Bergamo (Weltchronik des Bargomensis)[5] mit verschiedenen authentischen Stadtbildern. Unter dem Einfluss dieser Werke entstanden die Stadtbilder im bedeutendsten deutschen Illustrationswerke des 15. Jahrhunderts, in Hartmann Schedels Weltchronik, deren erste Ausgabe 1493 in Nürnberg erschien[6]. Ausser dreissig authentischen Ansichten enthält

---

Farbendruck herausgegeben von Dr. R. Graf Stillfried-Alcántara und Ad. M. Hildebrandt, Görlitz 1875.)

Selbständige Veduten aus der früheren Zeit des 15. Jahrhunderts finden sich etwa in französischen Miniaturen. So enthält das in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts entstandene Brevier der Marie von Savoyen in der Bibliothek zu Chambéry eine Abbildung der Ste-Chapelle von Chambéry, und das Brevier Amadeus' IX. von Savoyen eine Abbildung der Stadt Annecy. (François Mugnier, les manuscrits à miniatures de la maison de Savoie etc. Moutiers-en Tarentaise, 1895.)

Ein ziemlich frühes Beispiel einer selbständigen deutschen Vedute wäre ein bei Baumann, Geschichte des Allgäus II, 350 reproduziertes, 1470 datiertes Ölgemälde mit der Darstellung einer unbekannten Burg.

In Chroniken kann die Ansicht von Breisach, 1474, in der Reimchronik über Peter von Hagenbach als frühe Probe gelten (reproduziert bei Mone, Quellensammlung zur badischen Landesgeschichte, Abbildungen, Taf. 6).

[1] Siehe oben S. 70, Anm. 3. Die Ansichten sind reproduziert bei H. Zeller-Werdmüller, Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich, 1893—95.

[2] Zusammengestellt bei v. Loga, a. a. O., S. 96 u. f.

[3] Muther, Bücherillustration Nr. 639.

[4] Muther Nr. 345 und 355.

[5] Lippmann, Der italienische Holzschnitt des 15. Jahrhunderts. Jahrb. der k. preuss. Kunstsammlungen V, 1884, S. 13.

[6] Auf die citierte Arbeit von V. von Loga im preussischen Jahrbuch IX, 1888, S. 93 und 184 sei besonders verwiesen.

Als gedruckte deutsche Abbildungen von Bauten aus dem ersten Viertel des 16. Jahrhunderts seien noch genannt: die Marienkirche in Regensburg, von Michael Ostendorfer,

die Chronik eine Reihe phantastischer Stadtbilder, Idealkompositionen, die unter verschiedenem Namen mehrmals abgedruckt werden.

In der Schweiz sind selbständige Prospekte vor Johann Stumpfs Chronik nur spärlich vertreten. Zu den erwähnten Abbildungen in Edlibachs „Buch" zu Donaueschingen kommt ein sehr abgekürztes und vereinfachtes Bildchen des alten Bern in einer Initiale des „Spiezer Schilling" [1]. Auch die Druckwerke liefern bis auf Stumpf nur spärlichen Ertrag. Ob der frühen Entstehung verdient die schon im alten Blockbuch der Meinradslegende am Schluss gegebene, ausdrücklich als authentisch bezeichnete Abbildung des St. Meinradbrunnens in Einsiedeln volle Beachtung. Sehen wir dann ab von der Darstellung Basels [2] und Genfs [3] bei Hartmann Schedel und von einer schlechten kleinen Abbildung Freiburgs im Kalender des Stöfler von Justingen [4], so ist unter den älteren gedruckten Stadtbildern hauptsächlich die hübsche Abbildung von Luzern in Etterlins Chronik (1507) zu nennen. Kurz vor Stumpfs Chronik sodann führt sich St. Gallen mit einem prächtigen, höchst wertvollen Stadtbilde ein. Dieser grosse Holzschnitt trägt die Jahrzahl 1545 und die Initialen H V [5].

Einen herrlichen Schatz alter Ansichten bietet die Chronik von Stumpf. Es kann keinem Zweifel unterliegen, dass die gesamte xylographische Ausstattung dieses Prachtwerkes stark von Hartmann Schedels Chronik angeregt und beeinflusst wurde. Dem Vorbilde der Nürnberger Weltchronik verdankte Johann Stumpf wohl auch den Plan, die eidgenössischen Städte in getreuen Abbildungen dem Auge vorzuführen, auf dass ihre Betrachtung dem Eidgenossen nicht minderen Genuss gewähre als die grossen Weltstadtbilder

---

gedruckt 1519 bei Paul Kohl in Regensburg (Muther Nr. 1776); die Städtebilder in Stöflers Calendarium Romanum, 1518 bei Jakob Köbel zu Oppenheim (Muther Nr. 1768); dann die wohl unzuverlässigen 23 Ansichten der „Form und gestalt der 23 Schloss, so der Schwäbische Bund hat eingenommen", gedruckt 1523 bei Hans Wandereisen (Muther Nr. 1263).

[1] Reproduziert von E. von Rodt, Berns Zünfte und Gesellschaften, im Festbuch zur Gründungsfeier der Stadt Bern 1891; besser in „Bern. Bilder aus Vergangenheit und Gegenwart". Bern 1897, S. 65.

[2] Reproduziert im Basler Taschenbuch 1884, und in „Die Basler Stadtbilder bis auf Matthäus Merian den Älteren". Basel 1895, Blatt III.

[3] Reproduziert bei J. Mayor, L'ancienne Genève. Genf 1897.

[4] Bei Jakob Köbel in Oppenheim, 1518, s. die drittletzte Note. — Den Hinweis auf diese Abbildung verdanke ich Herrn Staatsarchivar Dr. Th. von Liebenau.

[5] Das einzige mir bekannte Exemplar befindet sich in der Zieglerschen Prospektsammlung der Zürcher Stadtbibliothek. Vgl. dazu oben S. 142, Anm. 2 u. 3. Eine Reproduktion folgt im nächsten Abschnitt unter St. Gallen.

in Schedels Chronik dem Gebildeten jener Zeit bieten konnten. Stumpf hat der schweizerischen Forschung einen Schatz von Veduten hinterlassen, wie er in gleichem Reichtum und aus so früher Zeit sonst keinem Lande zu Gebote steht. Schon Stumpfs handschriftliche Kopie von Brennwalds Chronik enthält einige selbständige Veduten: eine grosse Ansicht von Zürich, eine wertvolle Abbildung von Rapperswil; unzuverlässig sind dagegen die Abbildungen zürcherischer Kirchen und Klöster. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass Johann Stumpf selbst der Schöpfer dieser letzteren sehr primitiven Abbildungen ist. — Die Stadtbilder in der gedruckten eidgenössischen Chronik beruhen grösstenteils auf Originalaufnahmen. Ohne Zweifel hat Hans Asper die Mehrzahl derselben geliefert. Es ist urkundlich festgestellt, dass Asper mehrere Städte der Eidgenossenschaft für die Chronik gezeichnet und die Stadt Solothurn besonders eingehend studiert hat[1]. Im einzelnen aber ist nicht ganz sicher auszumachen, welche der Stumpfischen Stadtbilder auf Asper zurückgehen. Fest steht zunächst, dass das Bild von St. Gallen von anderer Hand gezeichnet ist[2]. Denn Vadian, der die Abbildung für Froschauer besorgt hatte, schreibt an diesen, sie sei von einem Sattler, also von einem schlichten Handwerker gefertigt, der indessen seine Sache besser gemacht habe, als ein Maler von Beruf. Diese Stumpfsche Abbildung von St. Gallen ist nun aber nichts anderes, als ein verkleinerter Nachschnitt des prächtigen, soeben erwähnten Blattes von 1545. Es stehe nun dahin, in welchem Verhältnisse jener schöne Holzschnitt zu dem Sattler steht, von welchem Vadian berichtet. — Auch Stumpfs Vedute von Bern ist offenbar nicht von Hans Asper gezeichnet, denn sie giebt sich als verkleinerte Replik eines Berner Stadtbildes zu erkennen, das, mit dem Monogramm des Rudolf Manuel Deutsch versehen, 1551 als grosser Holzschnitt in Sebastian Münsters Cosmographie wieder erscheint. Das Original dieses Berner Stadtbildes muss verloren sein[3]. — Endlich ist Aspers Urheberschaft an einer Gruppe von Stadtbildern zweifelhaft, die sich durch tiefgewählten Standpunkt des Zeichners und strenge topographische Treue auszeichnen. Die betreffenden Veduten sollen im folgenden noch näher ausgeschieden werden.

In der zweiten Ausgabe (1586) von Stumpfs Chronik kamen keine neuen Stadtbilder hinzu[4]; erst in der dritten Auflage (1606) vermehrte sich der

---

[1] Siehe oben S. 141 u. f.

[2] Oben S. 142, Anm. 2.

[3] Vielleicht stammte dieses Original von Glasmaler Hans Dachselhofer, der im Jahre 1551 vom Berner Rate eine Gratifikation für eine Abbildung der Stadt erhielt (vgl. Bern, Bilder aus Vergangenheit und Gegenwart, S. 70). Dieser Annahme steht allerdings entgegen, dass Stumpfs Holzschnitt schon 1546 entstand.

[4] Irrig wird in den Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft, LVI (Bullingers Beschreibung von Kappel und sein heutiger Zustand), S. 257 (39), angegeben, die Ansicht von

Vorrat um eine verkleinerte Kopie des grossen, 1576 entstandenen Zürcher Stadtprospektes von Josias Murer[1].

Nächst Stumpfs Chronik verdanken wir der Cosmographie Sebastian Münsters einen wertvollen Schatz alter Abbildungen. Während die Ausgaben vor 1550 keine authentische, sondern lauter phantastische Städtebilder enthalten, wurden die späteren Auflagen, offenbar im Wetteifer mit Stumpfs Chronik, mit grossen, meist zweiseitigen Prospekten ausgestattet. Grosses Format und vorzügliche Ausführung eint sich in den meisten dieser Stadtbilder mit originalem Wert. Nur wenige sind aus anderen Werken entlehnt. So ist die Abbildung von Luzern ein geringer Nachschnitt nach Etterlin, und der Prospekt von Zürich hängt mit Stumpf zusammen[2]. Vor den grossen Vollbildern pflegt Sebastian Münster auf einem pompösen Titel die Bezugsquellen der Originalaufnahmen anzugeben. Dem Gelehrten Johannes Kalbermatten verdankt er die recht mittelmässige Vedute von Sitten, dem Bischof Lucius Iter die Abbildung von Chur, dem Rate von Solothurn die Benutzung eines Stadtprospektes, den wir als ein Gemälde Hans Aspers noch näher kennen lernen werden.

Den reichen Schatz von authentischen Stadtbildern bei Stumpf und Münster machten sich schon die Zeitgenossen zu Nutzen. Bis tief ins 17. Jahrhundert hinein wurden diese Holzschnitte in schweizerischen und ausländischen Werken nachgeschnitten und nachgestochen.

Schon 1553 erschienen im letzten, der Eidgenossenschaft gewidmeten Teile von Bernhardt Brandts Weltchronik[3] (gedruckt zu Basel bei Jakob Kündig) dreizehn verkleinerte Nachschnitte nach Stumpfischen Prospekten. Nachschnitte dieser Verkleinerungen wurden 1573 zu Basel bei Christoffel von Sichem, Formschneider, als Serie von 13 Blättern unter dem Titel: „Die Dryzehen Ort der Loblichen Eydgnoschaft" etc. gedruckt. Die Stadtbilder sind hier von reizenden Ornamenten umrahmt und mit Lobsprüchen aus der Feder Johann Stumpfs begleitet[4]. Die Ansicht von Basel aus dieser Serie

---

Kappel mit dem Schlachtbilde finde sich erst in den Ausgaben von 1587 und 1606. Sie ist schon in der ersten Ausgabe, 1548, Bd. II, 186[b] enthalten. Ebenso ist die betreffende Angabe Vögelins im Neujahrsblatt der Zürcher Stadtbibliothek 1881, S. 46, zu berichtigen.

[1] Näheres über diesen Plan ist später anzugeben.

[2] Das Nähere im folgenden Abschnitt unter „Zürich".

[3] Siehe oben S. 148.

[4] Die Serie ist nach diesem Druck von 1573 in Facsimile reproduziert im Neujahrsblatt der Stadtbibliothek Zürich 1890, mit Text von Bächtold. Zum Nachweis der Exemplare in diesem Neujahrsblatt und im Anzeiger für Schweizergeschichte 1890, Nr. 4/5, S. 82 ist beizufügen, dass die Luzerner Stadtbibliothek ein vollständiges, und ein zweites, unvollständiges Exemplar besitzt (Mitteilung von Herrn Bibliothekar F. J. Schiffmann).

ist dann wieder bei Wurstisen (1580, p. 659), und alle dreizehn Holzstöcke endlich in Simlers Chronik (Ausgabe von 1577), und in den späteren Ausgaben von Sebastian Münsters Cosmographie (so z. B. 1629) abgedruckt.

In diesen späteren Ausgaben der Cosmographie findet sich auch eine verkleinerte Reproduktion des Murerschen Stadtprospektes von Zürich (1629, p. 726/27), mit dem Datum 1595 und dem Monogramm des Christoph Murer und des Xylographen „Ludwig Frig. g. C." (= genannt Carle).

Wurstisen enthält neben der kleinen Ansicht von Basel auch eine grosse (p. 12 der ersten Auflage), die nach dem grossen Plane von Sebastian Münsters Cosmographie geschnitten ist[1]. Leidlich genaue Nachschnitte direkt nach Stumpf sind die Stadtbilder in einigen Ausgaben von Josias Simlers eidgenössischer Chronik[2], und die Abbildung von Chur in Johann Gulers Rätia (1616).

Auch ausländische Werke machten ausgiebigen Gebrauch von den Holzschnitten bei Stumpf und Sebastian Münster. Das zu Köln in sechs Bänden von 1572 bis 1618 langsam publizierte „Städtebuch" von Georg Braun (Bruyn)[3], ein grossartiges Kupferstichwerk, enthält im ersten Bande die „XIII Orte" der Eidgenossenschaft, welche nach Bernhardt Brandts Verkleinerungen der Stumpfischen Holzschnitte gestochen sind. Ausserdem enthält das Städtebuch eine Anzahl schweizerischer Veduten in grösserem Maßstabe, doch ebenfalls ohne selbständigen Wert. Die grosse Ansicht von St. Gallen giebt sich leicht als mittelmässiger Nachstich des auch bei Stumpf reproduzierten Holzschnittes von 1545 zu erkennen; die Bilder von Sitten (I 37), Baden (II 36) und Basel (II 40) sind nach Sebastian Münsters Cosmographie kopiert; für Zürich (III 44) hat der demnächst noch näher zu würdigende grosse Plan von Josias Murer als Vorlage gedient. — Wieder zumeist aus Stumpf entlehnt sind die recht ungenauen und baugeschichtlich wertlosen Radierungen in dem 1616 zu Amsterdam gedruckten Geschichtswerke des Petrus Bertius[4]. — Fast die ganze Reihe von Stumpfs Stadtbildern ist sodann

[1] Wurstisen enthält noch als bemerkenswerte nicht-schweizerische Abbildung eine aus der Vogelperspektive gezeichnete Vedute des Schlosses zu Mailand (p. 504); es ist zweifellos jene „gravure allemande du XVIe siècle", welche Viollet-le-Duc zur Rekonstruktion dieses Schlosses benutzt hat. Vgl. Dictionnaire de l'architecture française I, 430.

[2] Zuerst 1576, dann in der französischen Ausgabe „République Suisse" Paris 1579, ferner in der lateinischen „Respublica helvetiorum", Zürich, Wolf 1608.

[3] Das Werk erschien in drei Sprachen. Mit lateinischem Text Köln 1572—1618 unter dem Titel „Civitates orbis terrarum in aes incisæ et excusæ etc.", 6 Bände, deren erste im Jahre 1612 neu gedruckt wurden. Die deutsche Ausgabe führt den Titel „Städtebuch etc.", die französische erschien zu Brüssel seit 1572 unter dem Titel „Le Grand Théâtre des différentes cités du monde".

[4] Commentariorum rerum germanicarum libri VI. Amsterdam 1616. Die Schweizerstädte finden sich im dritten Buch.

reproduziert in dem 1620 zu Frankfurt bei Eberhard Kieser erschienenen „Thesaurus Philo-Politicus, das ist: Politisches Schatzkästlein guter Herren vnnd bestendiger Fründ", von Daniel Meisner, ein Werk, das in späteren Ausgaben (so Frankfurt 1632) auch den Titel „Sciagraphia cosmica, das ist Newes Emblematisches Büchlein" etc. führt. Stadtbilder verbinden sich hier in höchst bizarrer Weise mit lehrhaft-allegorischen Darstellungen. Stumpfs Stadtbilder werden in diesem Werke zwar in sehr schöner Ausführung, aber äusserst ungenau und willkürlich wiedergegeben. Einige wenige Schweizeransichten sind nach Originalaufnahmen oder anderweitigen Vorlagen gestochen. So Genf nach Sebastian Münster, Basel und Chur wohl nach Originalaufnahmen, ebenso einige Burgen: Angenstein, Bothmingen, Birseck, Blauenstein, Dorneck, Neu-Falkenstein, Zwingen. Eine derselben (Angenstein) ist mit dem Namen des Mathäus Merian bezeichnet, und ich zweifle nicht, dass von ihm auch die übrigen Originalaufnahmen, die ja zumeist Bauten aus Basels Umgebung darstellen, stammen. Eine sorgfältige stilistische Kritik der Radierungen in diesem Werke dürfte überdies wahrscheinlich zum Schlusse führen, dass aus Mathäus Merians Hand sämtliche Blätter, also auch die Kopien der Stumpfischen Stadtbilder, hervorgiengen.

Wie die genannten, vielfachen Repliken eines nämlichen Originales untereinander zusammenhängen, sei zum Schlusse an einem typischen Beispiel resumiert. Ich wähle Solothurn. Von dieser Stadt gab es, wie im folgenden noch näher ausgeführt werden soll, eine grosse, um 1546 vom Zürcher Maler Hans Asper aufgenommene Abbildung, die in folgender Weise ausgebeutet wurde:

Solothurn.

Originalaufnahme, von Hans Asper auf Leinwand gemalt um 1546, verschollen

- in Holzschnitt verkleinert, wohl von Asper selbst: Stumpf 1548, fol. 223
- in Holzschnitt verkleinert: Seb. Münsters Kosmographie 1551, fol. 371
  - im Spiegelbild nachgeschnitten: Seb. Münsters Kosmographie 1578
    - in Holzschnitt nochmals verkleinert: Bernh. Brandt 1553, fol. 304b
      - Neuer Schnitt dieser Verkleinerung: „Dryzehen Ort" 1573; Simler 1577, fol. 65b; Seb. Münsters Kosmographie 1629.
    - nachgeschnitten: Simler 1576, fol. 69
    - nachgestochen: Bertius 1616, III 668
      - nachgestochen: Bruyn 1572, I 32.
    - nachradiert: Meisner 1620, II 47

Auch zur Illustration von Manuskripten mussten die Prospekte der eidgenössischen Chronik und der Cosmographey herhalten. So sind beispielsweise in Christoph Silberisens grosser Schweizerchronik alle selbständigen Veduten sehr treu aus Stumpf kopiert; gleiches gilt von den authentischen Veduten in der Basler Kopie der Bullingerschen Chronik und der Justinger-Kopie in der von Mülinenschen Bibliothek zu Bern [1].

Viel wichtiger als solche Wiederholungen in Chroniken, die ich nicht weiter aufzählen will, sind einige Originalhandzeichnungen schweizerischer Künstler. Von solchen sei hier eine hübsche Basler Vedute von Hans Bock aus dem Jahre 1572 [2] erwähnt.

Welcher Grad von Naturtreue und Zuverlässigkeit kommt den besprochenen Stadtbildern zu? Wie hat die baugeschichtliche Forschung dieselben zu benutzen? Zur Beantwortung dieser Fragen ist zunächst die Auffassung und Behandlung jener Stadtbilder im allgemeinen festzustellen, und sodann im einzelnen der Grad der Zuverlässigkeit zu bestimmen. Letzteres geschieht im folgenden, dritten Abschnitte dieses Buches.

Die alten Stadtbilder zerfallen im allgemeinen in zwei Gruppen. Eine erste kann unter der Bezeichnung „freie malerische Veduten" zusammengefasst werden; den Stadtbildern der zweiten Gruppe dagegen liegen geometrische Aufnahmen zu Grunde.

Von den Veduten der ersten Gruppe, welche unter unseren schweizerischen Stadtbildern die überwiegende Mehrzahl ausmachen, dürfen wir keine vollendete, photographische Treue erwarten. Eine Vedute, die von einem bestimmten Standpunkte aus streng naturgetreu gezeichnet ist, hätte den Ansprüchen der Zeit kaum genügt, denn in einer solchen ist die Wiedergabe von nebensächlichen Dingen unvermeidlich, während die wichtigeren Monumente oft maskiert werden. Beides suchten die Stadtbilder des 15. und 16. Jahrhunderts zu vermeiden. Das Charakteristische, Hauptsächliche wollte man hervorheben, das Unwichtige unterdrücken. Zu diesem Zwecke wird der Standpunkt des Zeichners möglichst hoch gewählt, häufig sogar in eine, in Wirklichkeit unerreichbare, ideale Lage hinaufgerückt. Die Hauptmonumente, wie Türme, Befestigungen, Kirchen, Rathäuser, Brücken werden vor allem beachtet, ihre Dimensionen unnatürlich übertrieben, und die Bauten künstlich

[1] In der Kopie der Bullingerschen Chronik Ms. A. 18 u. 19 der Zürcher Stadtbibliothek sind Separatabzüge der Stadtbilder von Stumpfs Chronik eingeklebt. Dazu einige Originalzeichnungen.

[2] Daniel Burckhardt-Werthemann, Eine Ansicht Basels aus dem Jahre 1572. Basler Jahrbuch 1893, mit Lichtdruck.

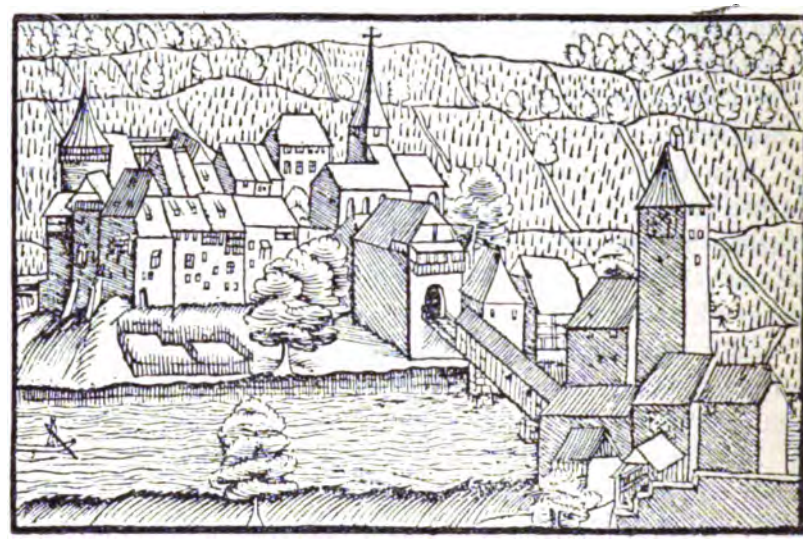
hervorgehoben, sobald sie bei naturtreuer Zeichnung vom gewählten Standpunkte aus durch unbedeutendere Objekte dem Blick entzogen würden. Was weniger Interesse darbietet, wird derart abgekürzt, dass etwa ein paar Firsten für eine ganze Häuserreihe eintreten, ein paar gleichmässig gestellte Dächer den Ersatz für das vielfach durchschobene Gewirr der Wirklichkeit abgeben. Man möchte angesichts solcher Stadtbilder v. Loga[1] zustimmen, der sich ihre Entstehung so denkt, dass zunächst einzelne Hauptgebäude und Gebäudegruppen gezeichnet, und erst nachträglich mit mehr oder weniger Geschick zu einem Gesamtbilde vereinigt wurden. — Ein Empfehlungsschreiben des Zürcher Rates an den Rat von Solothurn zu Gunsten des Hans Asper[2] enthält ein interessantes zeitgenössisches Zeugnis für diese Auffassung der Stadtbilder. Asper habe, heisst es hier, von der Stadt Solothurn zuerst einen „guten Teil vff die ringist gattung", d. h. in einfachster Art, so gezeichnet, „wie man an Einer Statt die fürnemensten Thürn, hüsser, murenn vnnd Giebel ansieht". Das ruhmwürdige Alter der Stadt habe ihn dann aber bewogen, einen geometrischen Plan derselben aufzunehmen. Daraus erhellt, dass sich der Zeichner für Stadtansichten gewöhnlichen Schlages mit der Wiedergabe der vornehmsten Bauten begnügte und minder wichtiges einfach wegliess.

Wirklich finden sich in Stumpfs Chronik die bezeichnendsten Proben der soeben charakterisierten Behandlung des Stadtbildes[3]. Man wird kaum irre gehen, wenn man gerade diese Gruppe Stumpfischer Stadtbilder dem Hans Asper zuschreibt. Man vergleiche, um ein einfaches Beispiel herauszugreifen, die Darstellung des Städtchens Eglisau (Stumpf 1548, II 129[b]) mit der Ansicht in Merians Topographie, welche genau von derselben Stelle aus gezeichnet ist (Fig. 61 u. 62 auf folgender Seite). Die Kirche, die hölzerne Brücke mit ihrem Thorhause, und diesseits des Rheins das zürcherische Landvogteischloss mit seiner breiten, charakteristischen Thoranlage, das sind die Bauten, welche dem Zeichner des Stumpfischen Holzschnittes als die vornehmsten Teile des Stadtbildes galten. Er hat sie in übertriebenen Dimensionen gezeichnet, die Masse der Privathäuser dagegen — bei Merian sind es an die sechzig Firsten — durch etwa zehn Dächer angedeutet. Noch stärker sind die Abbreviaturen bei der Darstellung grösserer Städte. Als charakteristische Proben dieser Gruppe seien noch die Stumpfischen Bilder von Zürich, Luzern, Freiburg, Basel, Lenzburg, Bülach genannt. Es ist einleuchtend, dass die Rücksicht auf die xylographische Technik und auf das Format der Bilder diese Behandlung mitbestimmte, doch findet sie sich auch bei Sebastian

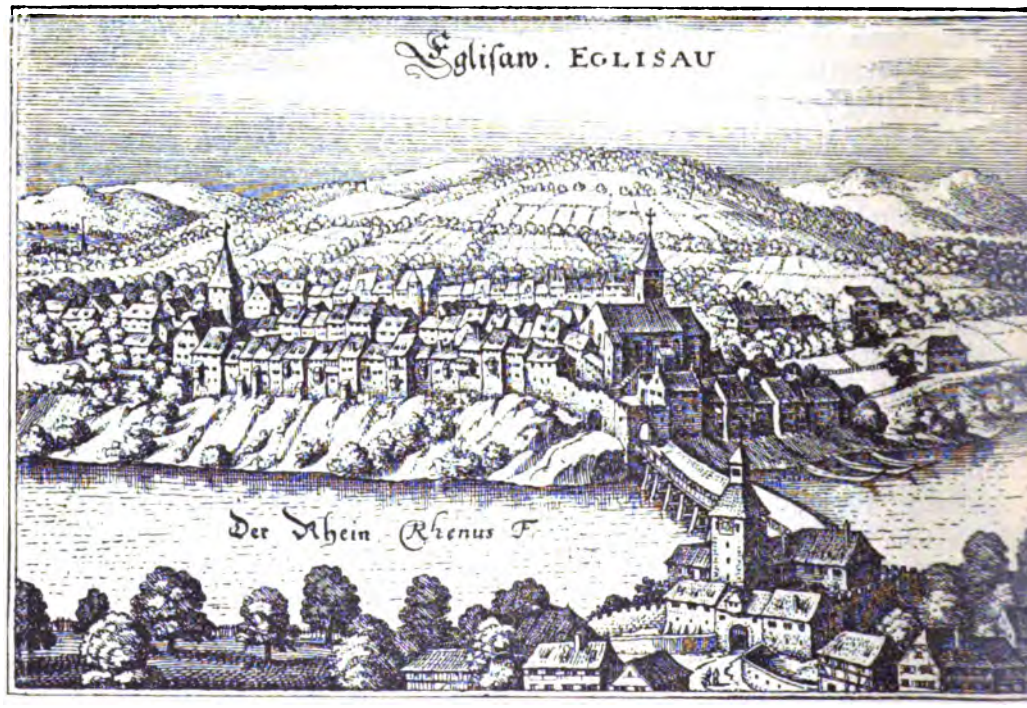
[1] a. a. O., S. 96.

[2] Siehe oben S. 142.

[3] Die Stadtbilder auf Josias Murers Karte des Zürichgaues von 1566 sind ebenfalls höchst charakteristische Proben dieses Abkürzungsstiles.



61. Eglisau in Stumpfs Chronik.



62. Eglisau in Merians Topographie.

Münster[1], wo das grosse Format die unverkürzte Wiedergabe wohl gestattet hätte.

Eine kleine, schon oben (S. 202) gestreifte Gruppe der Stumpfischen Stadtbilder fällt durch abweichende Behandlung auf[2]. Der Standpunkt des Beschauers ist mehr in der Tiefe gewählt, die Proportionen sind richtiger, die Hauptmonumente nicht unnatürlich hervorgehoben, die Abkürzungen sehr gering. Also eine Gruppe von streng naturtreuen Stadtbildern, wie wir sie sonst erst in den späteren Topographien zu sehen gewohnt sind. Aspers Urheberschaft an diesen Veduten dürfte in Zweifel gezogen, und die ganze Gruppe einem besonderen Zeichner zugewiesen werden.

Schon aus dem Gesagten ergiebt sich, dass nicht alle Stadtbilder bei Stumpf und Münster mit gleichem Grad der Treue ihren Gegenstand darstellen. Am glaubwürdigsten sind bei Stumpf die Bilder der letztgenannten Gruppe. Aber selbst hier sind gewisse Einschränkungen zu machen. Das kleine Format der Bilder und die xylographische Technik riet zu möglichster Vereinfachung. Dazu begegnen wir häufig einer gewissen Nachlässigkeit der Beobachtung, welche individuelle Züge verallgemeinert und formierte Teile vielfach missversteht. Kleinere Details werden flau gezeichnet und häufig weggelassen. Man kann im allgemeinen als Grundsatz festhalten: die Zeichner machen keine willkürlichen Zusätze, wohl aber Weglassungen. Was also auf einer Vedute dargestellt ist, war auch in Wirklichkeit da; vermissen wir dagegen etwas im Holzschnitte, so kann daraus nicht geschlossen werden, dass es auch in Wirklichkeit damals nicht vorhanden war.

Stumpfs Abbildungen von Solothurn, Bern und Zug, und Sebastian Münsters Bilder von Solothurn, Bern und Basel unterscheiden sich wesentlich von den übrigen Stadtbildern. Sie sind von einem idealen Standpunkte, „aus der Vogelperspektive" gezeichnet, die Hauptmonumente sind nicht unnatürlich vergrössert, die Vereinfachungen auf ein Minimum eingeschränkt. Wir haben Proben jener sonderbaren Verbindung von Grundriss und Ansicht vor uns, die man Parallelperspektive nennen mag, und die in ihren Anfängen auf die kartographischen Leistungen des Mittelalters zurückgeht und noch in den

[1] Man vergleiche namentlich die Bilder von Baden, Sitten, Genf.

[2] Es sind die Ansichten von Aarau, Olten, Zofingen, Aarburg, Stein a. Rh., Arbon, Appenzell. Sehr auffallend ist, dass die entsprechenden Veduten in Merians Topographie genau von den nämlichen Stellen aus gezeichnet sind. Darauf ist unten bei der kurzen Besprechung der Merianschen Topographie zurückzukommen.

zeitgenössischen Landkarten des 16. Jahrhunderts üblich war[1]. In den Stadtgrundriss werden die Aufrisse der Gebäude eingezeichnet und gern durch leichte Schrägstellung des Planes bewirkt, dass ausser den Fronten auch eine parallel-perspektivische Seitenansicht der Gebäude geboten werden kann. Das Verfahren ist auch im zeitgenössischen Sprachgebrauch angedeutet. Josias Murers Plan von Zürich, jenes 1576 erschienene xylographische Kapitalwerk des Froschauerschen Verlages[2], ist „vffgerissen und in Grund gelegt", das heisst eben: in den Grundriss sind die Aufrisse der Bauten eingezeichnet. Solche Aufnahmen beruhen auf umfassenden Vermessungen. Drei Jahre lang wurde beispielsweise an dem grossen Plane von Venedig gearbeitet, welcher von Jacopo de' Barbari, genannt Walch, im Auftrage des Nürnberger Kaufmanns Anton Kolb zu Venedig im Jahre 1500 erschien[3]. Es ist nun allerdings nicht anzunehmen, dass für alle in diese Kategorie fallenden Holzschnitte bei Stumpf und Sebastian Münster die mühsame Arbeit solcher Vermessungen extra vorgenommen wurde. Die Prospekte von Zug bei Stumpf, und von Bern bei Stumpf und Münster scheinen denn auch nicht auf Grund von Vermessungen ausgeführt zu sein; man möchte eher vermuten, sie seien frei nach Art von geometrischen Plan-Veduten gezeichnet. Dagegen ist der Plan von Basel bei Seb. Münster zweifellos nach einer genau vermessenen Aufnahme gefertigt worden, deren Original verschollen ist. Dass für Seb. Münsters Abbildung von Solothurn ein vom Solothurner Rate zur Verfügung gestellter Stadtplan diente, ist bereits mitgeteilt worden. Nach der nämlichen Vorlage ist aber auch der Holzschnitt bei Stumpf gezeichnet. Noch mehr: wir wissen, dass Hans Asper der Schöpfer der Originalaufnahme ist. Für die eidgenössische Chronik wollte er auch Solothurn zeichnen, und zwar vorerst nach Art einer gewöhnlichen malerischen Vedute[4]. Das ruhmwürdige Alter der Stadt bestimmte ihn aber, die Stadt „hoch und in grund zu legen, dass man die hüsser und gebüw, ouch allenthalben in die gassen gesechen möchte, wie dann die namhaften Städte Venedig[5], Khom[6],

[1] Vgl. die Landkarten bei Hartmann Schedel, Stumpf und Sebastian Münster.

[2] Über den Plan vgl. Vögelin, Geschichte der Zürcher Holzschneidekunst. 4. Heft. Neujahrsblatt der Stadtbibliothek Zürich 1882. Dazu die einlässliche Studie von P. Schweizer im Anzeiger für schweizerische Altertumskunde, 1893, S. 282 ff. — Die vom Formschneider Ludwig Frig, genannt Carle, geschnittenen Stöcke befinden sich im Zürcher Staatsarchiv.

[3] Lippmann, Der italienische Holzschnitt im 15. Jahrhundert. Jahrbuch der k. preuss. Kunstsammlungen VI. 1885, mit Reproduktion eines Teiles.

[4] Vgl. oben S. 207.

[5] Gemeint ist ohne Zweifel die oben erwähnte Plan-Vedute des Jacopo de' Barbari.

[6] Como? Vögelin, Zürcher Holzschneidekunst, 3. Heft, liest dafür „Rom"; in letzterem Falle wäre der grosse Kupferstich des Balthasar Jenichen zu verstehen, der für die Ansicht von Rom bei Seb. Münster als Vorbild gedient hat. Vgl. von Loga a. a. O. S. 187.

Neapel und Augsburg[1] durch treffenlich kunstrich Meyster in grund gelegt und abconterfect syend". Mit zwei Dienern vermass er in mühevoller Arbeit die Höhe, Breite, Weite und Länge der Stadt, ihre Wehren, Türme, Häuser, Strassen und Gelegenheit, entwarf alles auf Papier und führte den Plan sodann in Zürich auf Leinwand aus. Dieses Original ist verloren, doch aus den Reproduktionen in Stumpfs Chronik, Sebastian Münsters Cosmographie und Merians Topographie genugsam bekannt. Die Vorzüge dieser Verbindungen von Grundriss und Aufrissen — ich nenne solche Arbeiten der Kürze wegen „Plan-Veduten" oder „Parallel-Perspektiven" — sind einleuchtend. In sichtlichem Wetteifer bestreben sich denn auch die Schweizerstädte, solche Aufnahmen zu besitzen. Zug und Bern waren vielleicht schon um 1546 aufgenommen worden[2]; Basel musste für Sebastian Münsters Holzschnitt eine derartige Vorlage besitzen; Solothurn wurde, wie wir gesehen haben, von Hans Asper aufgenommen. Es folgte 1576 Zürich mit Murers grossem Prospekte, Freiburg 1582 mit dem gewaltig grossen Plane von Gregorius Sickinger im dortigen Kantonalmuseum[3], Chur mit einem aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts stammenden, für den Bischof gemalten Prospekte, der sich im rätischen Museum befindet[4], St. Gallen 1596 mit dem Plane des Melchior Frank[5]. Bern wurde in den Jahren 1603 bis 1607 vom Solothurner Künstler Gregorius Sickinger aufgenommen; leider ist die Arbeit nur in Kopien erhalten[6]. In Aarau präsentierte der Glasmaler Hans Ulrich

---

[1] Gemeint ist der Augsburger Plan von Georg Seld und Sigismund Grimm von 1521.

[2] Die Abbildungen bei Stumpf und Münster könnten nämlich doch auf solche Aufnahmen zurückgehen.

[3] Irrtümlich wird in der „Statistik schweizerischer Kunstdenkmäler", Anzeiger 1883, S. 388, die Jahrzahl 1529 angegeben. Der Plan stammt auch nicht, wie dort angenommen wird, von Fridolin Luttenschlager, der bloss den darauf angebrachten Lobspruch auf die Stadt verfasste, sondern von Gregorius Sickinger, dessen Monogramm rechts unten in der Umrahmung einer Schriftcartouche zu sehen ist. Der Plan wurde ca. 1830 restauriert. Vgl. F. A. Zetter und J. Zemp, Gregorius Sickinger. Separatabdruck aus dem Anzeiger für schweizerische Altertumskunde. Solothurn 1896.

[4] Der Plan wurde vom rätischen Museum aus Bormio erworben. Eine Publikation desselben wird voraussichtlich durch Herrn Stadtarchivar F. von Jecklin erfolgen.

[5] Reproduziert im Neujahrsblatt des Historischen Vereins von St. Gallen. 1867.

[6] Die Dokumente über Sickingers Aufnahme sind abgedruckt bei F. A. Zetter und J. Zemp. a. a. O. — Vorher war Bern mit Martin Martini über die Anfertigung eines in Kupfer gestochenen Stadtprospektes in Unterhandlung getreten, doch zerschlug sich die Sache an der allzuhohen Forderung des Künstlers. — Sickingers Originalaufnahme ist verschollen. Ich zweifle aber nicht daran, dass sie identisch war mit einem angeblich im Jahre 1583 entstandenen Plane, der sich noch 1753 in der Berner Bibliothek befand und fälschlich dem erst 1595 geborenen Josef Plepp zugeschrieben wurde. Dieser Plan ist in mehreren

Fisch dem Rate im Jahre 1612 eine „abcontrafactur" dieser Stadt, welche im Stadtratssaale zu Aarau aufbewahrt wird[1]. Basel erhielt 1615 eine prächtige, grosse Aufnahme von der Hand des Mathäus Merian[2]. Im Munizipalitätszimmer des Rathauses zu Lausanne hängt ein von Daniel Buttet gefertigter, undatierter Plan dieser Stadt, der, weil in Merians Topographie benutzt, jedenfalls vor 1642 entstanden ist[3].

Diese stolze Reihe schweizerischer Stadt-Aufnahmen wurde von späteren Werken gerne verwendet. So hat Mathäus Merian die meisten in seiner Topographie gestochen, und mehrere erscheinen in den späteren Lieferungen von Brauns Städtebuch.

Diese Arbeiten haben uns schon über das Ende des 16. Jahrhunderts hinausgeführt. Es ist indessen nötig, auch solche spätere Prospekte und Aufnahmen bis auf Mathäus Merians Topographie kurz zu berühren. Denn abgesehen vom entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhange, der die Veduten und Pläne des 16. mit den klassischen Architekturbildern des 17. Jahrhunderts verbindet, ist eine Bekanntschaft mit den letzteren auch deshalb geboten, weil die im nachfolgenden Abschnitt versuchte Prüfung und Sichtung der einzelnen Abbildungen der steten Heranziehung späterer Prospekte nicht entraten kann.

Kopien überliefert (eine Reproduktion bei E. von Rodt, Das alte Bern, Taf. 1—5); die falsche Datierung 1583 geht auf zwei Kopien von Aberli zurück. Aus inneren, baugeschichtlichen Kriterien ergiebt sich, dass das Original des Planes kurz nach 1591 entstanden sein muss, was unsere Vermutung von Sickingers Urheberschaft bekräftigt. Vgl. H. Türler: Bern, Bilder aus Vergangenheit und Gegenwart. Bern 1897, S. 72 und Berichtigungen, S. XVII. — Die früheste mir bekannte Kopie des Planes befindet sich in Merians Topographie (1642); sie ist mit dem Namen des Josef Plepp bezeichnet, was ohne Zweifel den Grund abgab, diesem Künstler auch die Originalaufnahme zuzuschreiben.

[1] Schlecht reproduziert von Wärtli, Aarau. — Eine neue Reproduktion giebt Dr. Walther Merz in seiner Arbeit „Hans Ulrich Fisch, ein Beitrag zur Kunstgeschichte des Aargaus". Aarau 1894; wiederholt in den „Rechtsquellen der Stadt Aarau", 1. Bd., Aarau 1895.

[2] Das Original befindet sich im historischen Museum zu Basel. Reproduziert im Basler Neujahrsblatt 1880; eine neue, farbige Reproduktion in Originalgrösse wurde 1895 veranstaltet. (Mitteilungen der Basler Historischen und Antiquarischen Gesellschaft, neue Folge, 4. Heft.) — Dazu Basler Jahrbuch 1896.

[3] Gefl. Mitteilung von Herrn Prof. Dr. J. R. Rahn.

Eine Plan-Vedute von Zofingen, deren Originalplatte im dortigen Archiv aufbewahrt wird, ist erst im 18. Jahrhundert entstanden. Einen Abdruck verdanke ich Herrn Präsident R. Zimmerli in Zofingen.

Das 17. Jahrhundert bezeichnet einen mächtigen Aufschwung des Architekturbildes. Nicht zum geringsten hängt derselbe mit einer Wandlung der Darstellungsmittel zusammen: an Stelle des früher bevorzugten Holzschnittes tritt der Kupferstich und damit eine Technik, die wie keine zweite zur graphischen Darstellung von Architekturen geeignet ist. Auf der Schwelle des Jahrhunderts steht der Kupferstecher Martin Martini. Seine 1609 datierte Schlacht bei Murten, die eine vorzügliche Abbildung dieses Städtchens enthält, wurde im ersten Abschnitt bereits erwähnt[1]. Ins Jahr 1601 setze ich die Entstehung einer höchst wertvollen Innenansicht des vorderen (unteren) Teiles der alten Stiftskirche von Einsiedeln[2]. Auch das Innere der Gnadenkapelle hat Martini abgebildet (1602). Die Hauptwerke dieses im Architekturstich hervorragenden Meisters aber sind die Stadtpläne von Luzern (1596 und 1597) und Freiburg (1606), wovon die Originalplatten in den Stadtarchiven beider Orte aufbewahrt werden. Der Luzerner Prospekt, freilich nicht durchaus fehlerlos[3], stellt in seiner Umrahmung zugleich das beste Luzerner Wappenbuch dar, und ist nachmals auf Gemälden, Kupferstichen, Münzen, Medaillen unzählige Male reproduziert worden[4]. Dem Freiburger Stadtbild hat Martini nebst anderen Zierden eine Abbildung des Portales von St-Nicolas beigefügt. Dieser Prospekt besteht noch in einer kleineren Redaktion von 1608, auf welcher die Pannerträgergruppe, sowie das Münsterportal und die Ratswappen nicht dargestellt sind[5]. Mit dem Meister trat auch Bern behufs Anfertigung eines in Kupfer gestochenen Stadtplanes in Unterhandlung (1601), doch zerschlug sich die Sache an der allzuhohen

---

[1] Oben S. 156, wo auch die wichtigere Litteratur über den Stecher verzeichnet ist.

[2] Die Litteratur über das Blatt wird im folgenden Abschnitt unter „Einsiedeln" mitgeteilt. — Nur drei Exemplare sind bekannt (Kupferstichkabinet München, Kupferstichsammlung des Dresdener Museums, Basel).

Über die Datierung des Blattes soll an anderer Stelle gehandelt werden.

[3] Die Franziskanerkirche beispielsweise ist an ihrer Südseite fehlerhaft gezeichnet.

[4] So, gleich dem Freiburger Plane, in Merians Topographie. Weitaus die feinste und künstlerisch bedeutendste Wiederholung ist eine Radierung des Wenzel Hollar (1607 bis 1677). Ein Exemplar in der Kupferstichsammlung der Luzerner Stadtbibliothek. Über Hollar vgl. Parthey, W. Hollar. Beschreibendes Verzeichnis seiner Kupferstiche. Berlin 1853. — Von Martinis Luzerner Stadtplan giebt es neue Abdrücke. Verkleinerte Reproduktionen: Essenwein, Kriegsbaukunst, S. 40; Festzeitung des centralschweizerischen Schützenfestes Luzern 1889; Festschrift des luzernischen Architekten- und Ingenieur-Vereins 1893.

[5] Vom grösseren Plane giebt es neue Abdrücke. — Vom kleineren Plane befindet sich das einzige bekannte Exemplar im Besitz von Abbé Gremaud in Freiburg. Er ist gleich der Murtenschlacht von Laurenz Werly verlegt, Grösse im Plattenrand 0,516 : 0,74 m. Eine geringe lithographische Reproduktion wurde 1865 von J. A. Thurler in Freiburg herausgegeben. (Mitteilung von Prof. Dr. J. R. Rahn.)

Forderung des Künstlers[1]. Martinis Stadtbilder bekunden durch die gleichmässige Berücksichtigung aller Bauten und durch den geschärften Blick für die gotischen Architekturformen eine neue, ernsthaft vertiefte Auffassung des Architekturstiches. Man möchte die Prospekte von Luzern und Freiburg auf den ersten Blick für geometrisch aufgenommene Plan-Veduten halten. Doch liegt denselben kein eigentlicher Stadtgrundriss zu Grunde, und die Anwendung der Luft- und Linearperspektive zeigt deutlich, dass der Meister nicht Pläne, sondern Bilder geben wollte. Dagegen wird der hohe, aus der Vogelperspektive genommene ideale Standpunkt der Plan-Veduten beibehalten.

Hat Martini so die Vorzüge von Plan und Bild ausserordentlich geschickt zu vereinigen gewusst, so ist die Unterscheidung der beiden Gattungen später wieder strenger durchgeführt worden. So in den klassischen topographischen Werken Mathäus Merians[2]. Die Topographia Helvetiæ, Rhætiæ et Valesiæ, in erster Auflage 1642 zu Frankfurt erschienen und in der zweiten, 1654 gedruckten Auflage erheblich vermehrt, giebt eine ansehnliche Reihe von Schweizerstädten in feinen Radierungen wieder. Was an älteren genauen, nicht abgekürzten und vereinfachten Ansichten vorlag, hat Merian fleissig, aber zumeist ohne Angabe der Quelle benutzt. So ist der Gesamtplan von Zürich sicherlich nach Murers grossem Holzschnitt, die Plan-Vedute von Solothurn nach Hans Aspers Aufnahme oder einer ihrer Repliken (Stumpf oder Münster) entstanden, die der Stecher aber doch an Ort und Stelle revidiert zu haben scheint, um inzwischen veränderte Teile in der neuen Gestalt einzutragen. Denn Franz Haffner (1609—1671) berichtet in seinem „solothurnischen Schauplatz“ (599), er habe als Kind gesehen, wie Mathäus Merian auf der Aarebrücke eine Zeichnung von Solothurn gemacht habe[3]. Wieder ohne Angabe der Quelle ist Lausanne nach Daniel Buttet, St. Gallen nach Melchior Frank abgebildet. Die eigene grosse Originalaufnahme von 1615 konnte Merian für die Gesamtansicht von Basel benutzen. Auf dem Plan von Liestal ist ein M. J. Ringle genannt, und für Bern Josef Plepp, der seine Zeichnung wohl nach Sickingers Originalaufnahme fertigte. Das 1643 „mit den nächst beigelegenen Bäum vnd Krautgärten nach geometrischer und geographischer Art in Grund gelegte“ Diessenhofen erscheint erst in der zweiten Ausgabe der Topographie. Wir wissen, dass der Pfarrer von Diessenhofen, Jakob Mentzinger, dessen Name auf dem Stich nicht ge-

[1] Das Nähere über diese Unterhandlungen soll an anderer Stelle veröffentlicht werden

[2] Über Merian (1593—1650): H. Eckardt, Mathäus Merian. Basel 1887. Wessely, Allg. deutsche Biographie XXI, 422. J. Probst, Basler Jahrbuch 1897.

[3] W. Rust, Zur Topographie von Solothurn. St Ursenkalender 1893, S. 56.

nannt ist, die Originalaufnahme dieser Stadt machte[1]. In der zweiten Auflage ist auch die Plan-Vedute von Schaffhausen nach einer Aufnahme dieses Pfarrers gestochen; sie trägt die Bezeichnung: „Collaborante Joh. Casp. Stockero fundavit Joh. Jacobus Mentzinger Basiliensis". Den Schaffhauser Prospekt der ersten Auflage hatte der Maler, Bürgermeister und Allerweltskünstler Johann Kaspar Lang geliefert[2]. Für die Ansichten von Luzern und Freiburg hat Merian Martin Martinis Arbeiten nachgestochen. Anscheinend auf nicht ganz redlichem Wege ist in der zweiten Auflage eine Originalaufnahme des Vierwaldstättersees und seiner Umgebungen von Joh. Leopold Cysat verwendet worden, denn in der Einleitung seiner Beschreibung des Vierwaldstättersees beklagt sich Cysat bitter darüber. — Unter den malerischen Ansichten der Topographie verraten einige deutlich einen gewissen Anschluss an Stumpfs Holzschnitte[3]. Die Abbildung von Arbon möchte man geradezu als Kopie nach Stumpf bezeichnen; andere dagegen sind nach der Natur revidiert und tragen den baulichen Veränderungen seit Stumpfs Zeit Rechnung, so namentlich die Ansicht von Aarburg[4]. — Für die Originalaufnahmen bediente sich Merian der Mithülfe verschiedener Künstler. Josef Plepp erscheint als Zeichner von Lenzburg, Aarburg, Grindelwaldgletscher u. a., von einem Jos. Zehender ist Brugg und Burgdorf gezeichnet, von J. Kasp. Nüscheler eine sehr hübsche Vedute Zürichs von der Seeseite, Greifensee und Andelfingen von J. C. Gyger, Regensberg von J. Ziegler, Grüningen von einem Monogrammisten HH To, Biel von Joh. Heinrich Läubscher, Forsteck von einem „J. Arteuser Ingen.". Unter den eigenen Aufnahmen Mathäus Merians verdient eine malerische Ansicht von Basel mit dem schattig gehaltenen Münster links im Vordergrunde besonderes Lob. Von dem etwas trockenen Vortrage des älteren Stechers unterscheiden sich die von der Hand des Sohnes, Kaspar Merian, herrührenden Supplementblätter der zweiten Auflage durch frischere Auffassung und erstaunliche Kraft der malerischen Behandlung. Seine Abbildungen von Schloss Oron, Romainmotier und Weiherhaus bei Ettiswil sind wahre Perlen landschaftlicher Radierung. So ist auch die malerische Vedute durch Merians Topographie in wahrhaft klassischer Weise ausgebildet worden. Von künstlichem Zurechtstutzen und Arrangieren, oder vom Vereinfachen und Abkürzen ist keine

[1] Den Hinweis auf diese Stelle aus einer Chronik Mentzingers verdanke ich Herrn Oberbibliothekar Dr. Ch. Bernoulli in Basel.

[2] Reproduziert in der Edition der Rüegerschen Chronik, Taf. III.

[3] Siehe die Aufzählung oben S. 209, Note 2.

[4] Vgl. die Reproduktionen bei Dr. Walther Merz, Zur Geschichte der Festung Aarburg. Aarau 1893.

Rede mehr. Vielmehr werden die Bilder mit vollendeter Treue von einem bestimmten Standpunkte aus gezeichnet. Wo ein Gesamtbild nicht leicht zu gewinnen ist, wird eine Strassen- oder Detail-Vedute vorgezogen. Nun wird auch die Landschaft mit feinem Auge beobachtet, und so bieten die Merianischen Stiche mit ihren saftigen, dunkeln Vordergründen, der poesievollen Wiedergabe der Architekturen und der duftigen Weite der landschaftlichen Gründe nicht nur der Forschung ein unschätzbares Material, sondern jedem Freunde schlichter Wahrheit hohen Kunstgenuss.

VERZEICHNIS UND KRITIK
DER AUTHENTISCHEN ARCHITEKTURBILDER IN DEN SCHWEIZERISCHEN CHRONIKEN,
MIT HERANZIEHUNG ANDERER QUELLEN BIS AUF MATHÄUS MERIANS TOPOGRAPHIE.

Die Ausführungen des letzten Abschnittes haben gezeigt, dass die Benutzung der authentischen Architekturbilder in den schweizerischen Chroniken zu baugeschichtlichen Forschungen sehr sorgfältig und vorsichtig geschehen muss. Um sie zu erleichtern, wird im nachfolgenden beschreibenden Verzeichnis zugleich eine sachliche Kritik der Abbildungen versucht. Für jede einzelne ist der Grad der Zuverlässigkeit zu bestimmen, sind Fehler und Ungenauigkeiten zu vermerken. Damit sollen sich neue baugeschichtliche Beobachtungen und Beiträge verbinden, bald Bereicherungen der bisherigen Kenntnis von Monumenten, bald Beiträge zur Datierung der Bauten. Mehrfach liefern unsere Abbildungen auch Bestätigungen urkundlicher Nachrichten oder Kriterien für die Treue späterer Prospekte.

Als Hülfsmittel zur Prüfung der Ansichten haben wir bald zuverlässige Abbildungen aus älterer Zeit, bald neuere Aufnahmen und Beschreibungen zu benutzen. In ersterer Beziehung ist zumeist an Merians Topographie anzuknüpfen.

Nicht durchwegs können diese Ziele mit gleicher Vollständigkeit erreicht werden. Einmal ist der Stand der bisherigen Vorarbeiten insofern ein sehr ungleicher, als die Baugeschichte einzelner Gebiete der Schweiz nahezu abschliessend behandelt ist, während für andere Landesteile urkundliche und beschreibende Veröffentlichungen noch fast ganz fehlen. Ein zweiter Grund liegt in unsern Abbildungen selbst, indem die einen Anlass zu eingehenderen Studien geben, während andere keine neuen Beiträge zur Baugeschichte

liefern. Eine gleichmässige Behandlung der einzelnen Artikel ist deshalb im folgenden Verzeichnis nicht möglich. Wo der Besprechung interessanter Abbildungen Autopsie und wissenschaftliche Vorarbeiten zu Hülfe kommen, kann weiter ausgeholt werden als da, wo dem Verfasser die spezielle Ortskunde fehlt.

Oft hält die Entscheidung schwer, ob eine Abbildung zu berücksichtigen sei oder nicht. Ausgeschlossen sind vor allem die aus freier Phantasie erfundenen Architekturbilder. Auch für den eifrigsten Lokalpatrioten hat es keinen Wert zu wissen, dass da oder dort in einer Chronik ein paar frei und beliebig zusammengestellte Türme und Giebel zur bildlichen Andeutung seiner Vaterstadt dienen. Zu anderweitiger Verwendung werden diese Bilder im letzten Abschnitt unserer Studien herangezogen werden. Wo eine Prüfung auf die Naturtreue mir nicht möglich war, werden die Bilder unter Vorbehalt in das Verzeichnis aufgenommen, in der Meinung, dass ihre Bekanntmachung den Weg zu einem Entscheide ebnen dürfte. Im nachstehenden Verzeichnis kann die zeitraubende Arbeit des Sichtens und Prüfens von unbrauchbaren, frei erfundenen Ansichten keine Spuren hinterlassen. Die Mühe kann nur durch die Kürze des Verzeichnisses zum Ausdruck kommen. — Ausser den zuverlässigen Abbildungen findet auch eine beschränkte Auswahl solcher Architekturbilder Berücksichtigung, welche nur durch charakteristische Wahrzeichen den darzustellenden Ort andeuten. Denn sind sie auch als Gesamtbilder unbrauchbar, so ist doch manches einzelne Bauwerk mehr oder weniger treu dargestellt.

Das Bildermaterial der Chroniken soll den Ausgangspunkt und Hauptinhalt des Abschnittes abgeben; ich hoffe auch, die brauchbaren Ansichten in Chroniken vollständig zusammengebracht zu haben. Dennoch zähle ich sie nicht alle auf. Wo es sich einfach um Kopien und wertlose Repliken handelt, wie etwa bei den Wiederholungen der Stumpfischen Stadtbilder in Silberisens grosser Schweizerchronik, glaube ich durch allgemeine Konstatierung dieses Verhältnisses im vorigen Abschnitt genug gethan zu haben. Nur die Repliken in Druckwerken (Nachschnitte und Nachstiche älterer Vorlagen) glaube ich von Fall zu Fall verzeichnen zu müssen. Wiederholungen in späteren Auflagen eines und desselben Werkes zähle ich dagegen nicht auf. — Was die Architekturbilder auf mittelalterlichen Siegeln betrifft, so sei, um Wiederholungen zu vermeiden, auf den vorigen Abschnitt verwiesen (S. 196). — Jedenfalls gehe ich in der Verzeichnung von Ansichten und ihren Repliken nicht über Merians Topographie hinaus; moderne Reproduktionen dagegen werden citiert, wobei ich auf die vorzüglichen, leicht zugänglichen und zur Lektüre des nachstehenden Verzeichnisses fast unerlässlichen Reproduktionen in Karl Bührers Schweizerischem historischem Kalender für 1896 und 1897 ganz besonders aufmerksam mache.

Ausser den Architekturbildern in Chroniken müssen, damit die nachstehenden Studien nützlich seien, auch anderweitige Abbildungen, wie grosse Einzelprospekte, Ansichten auf Glasgemälden, Tafelbildern, u. s. w. herangezogen werden. Hier aber möchte ich auf Vollständigkeit durchaus nicht Anspruch erheben. Am wenigsten können in dieser Zusammenstellung die grossen, prächtigen Stadtprospekte, von denen im vorigen Abschnitt (S. 211) vorübergehend die Rede war, nach Gebühr gewürdigt werden; solche Detailanalysen wären eben Sache monographischer Studien und setzen eine intime Kenntnis lokaler Topographie und Baugeschichte voraus.

Die Bezeichnung der Quellen wird im folgenden Verzeichnis der Kürze wegen möglichst vereinfacht. Ich citiere „Stumpf, Münster, Meisner, XIII Orte", u. s. w., und verweise auf die Wiedergabe voller Titel und bibliographischer Notizen im vorigen (S. 203 u. f.) und im ersten Teile dieses Buches. — Originalaufnahmen sollen durch Kapitalen, Kopien und Wiederholungen durch gesperrten Druck hervorgehoben werden.

Aarau. Stumpf 239[b] (reproduziert im Histor. Kalender für den Kanton Aargau 1895, leider in vergrössertem Maßstabe; wiederholt im Schweiz. histor. Kalender 1896, 122); höchst flau und ungenügend nachgestochen bei Meisner III 1. — Kleines, vorzügliches Stadtbild, aus tiefem Standpunkte von der Südwestseite genommen. Merians Stich in der Topographie (reproduziert im Schweiz. histor. Kalender 1896, 82), genau von der nämlichen Stelle gezeichnet, deckt sich in allen Punkten so sehr mit St., dass man annehmen möchte, er sei mit Benutzung desselben entstanden. — Hans Ulrich Fisch, 1612, Prospekt in Parallel-Perspektive im Ratssaale zu Aarau (schlecht reproduziert von Fritz Wärtli, Aarau 1894; neue, bessere Reproduktion bei Dr. Walther Merz, Hans Ulrich Fisch, ein Beitrag zur Kunstgeschichte des Aargaus, Aarau 1894; wiederholt in dessen „Rechtsquellen der Stadt Aarau, Aarau 1895). Höchst wertvolle und fast fehlerfreie Aufnahme, besonders interessant als Veranschaulichung einer streng planmässigen Stadtanlage. S. die Ausführungen von Merz, Hans Ulr. Fisch, S. 6.

Aarburg. Stumpf 222[b] als „Aarberg" und 237[b] als „Aarburg" verwendet. (Reproduktion bei Dr. Walther Merz, Zur Geschichte der Festung Aarburg. Aarau 1893, Taf. IV, vgl. dazu Taf. III und V; wiederholt im Histor. Kalender für den Kanton Aargau 1895, und im Schweiz. histor. Kalender 1896, 145); sehr schlechter, phantastischer Nachstich bei Meisner III 2. — Kleine, sehr tüchtige, aus tiefem Standpunkt von der Südwestseite genommene Abbildung. Rechts in der Höhe das Schloss, davor auf tieferem Sattel die Kirche, links in der Tiefe das Städtchen. Merians Stich in der Topographie,

von der nämlichen Stelle aus gesehen, ist durchaus übereinstimmend bis auf das *Schloss.* Merian hat hier das an der Südflanke 1621 und 1622 erbaute Treppentürmchen („Schneggen") eingetragen; den Hauptturm („Römerturm") sodann zeigt Merian ohne, Stumpf mit Bedachung. — Für alles weitere: Merz, a. a. O., S. 10—20 und S. 57, wo auch die späteren Ansichten verzeichnet sind.

Ägeri. SILBERISEN, Reimchronik des zweiten Kappelerkrieges, fol. 10ᵇ. Sehr kleine Abbildung, deren Zuverlässigkeit fraglich ist.

Altdorf. STUMPF 176 (reproduziert im Schweiz. histor. Kalender für 1896, 109); verkleinerter Nachschnitt: Brandt 279ᵇ; dieser nachgeschnitten bei XIII Orte und Simler ed. 1577; nachgestochen bei Braun I 32; nach XIII Orte wiederholt bei Münster ed. 1629, 712. Direkt nach St. geschnitten: Simler ed. 1576, zu S. 3.

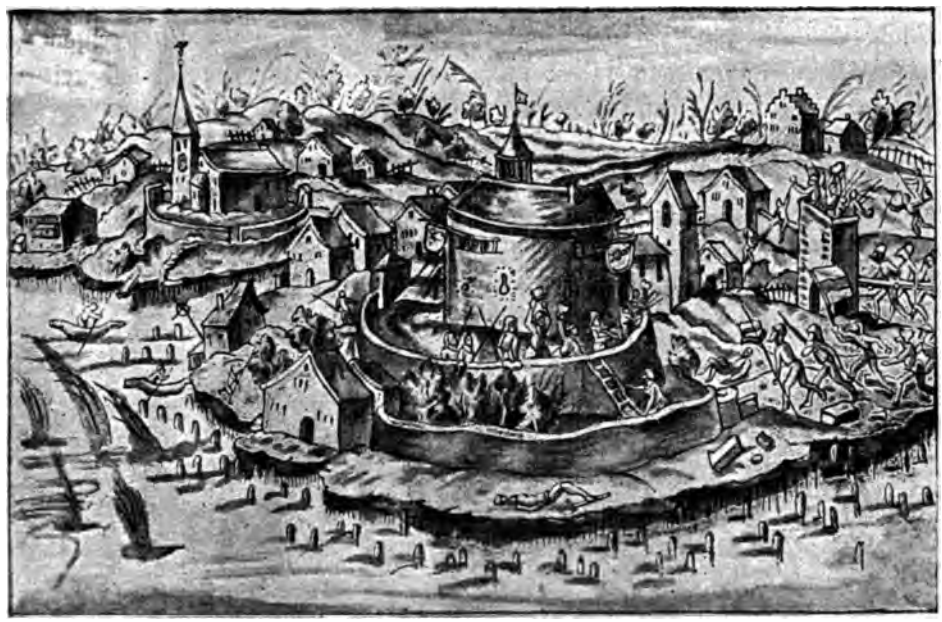
Anscheinend treue, von der Nordseite gezeichnete Abbildung, die freilich von Merians Ansicht aus Südwesten in mehreren Punkten abweicht. Rechts bei Stumpf die *Kirche,* deren oberstes Turmgeschoss einen Holzgaden zeigt, wie die Türme der Pfarrkirchen von Arbon und Oberhofen im Thurgau; das Dach ist eine einfache vierseitige Pyramide. Bei Merian dagegen ein schlanker polygoner Helm, der sich aus vier Spitzgiebeln entwickelt. — Ein Turm mit angebautem Haus in der Mitte des Bildes von Stumpf ist der *„Winterberg"* und identisch mit Merians „alter Landvogtei". — Sehr auffallend ist, dass bei Merian der *Zeitturm* fehlt, der bei St. in der linken Hälfte des Bildes gezeichnet ist. — Das stattliche Giebelhaus in seiner Nähe ist das Rathaus; bei St. fehlt das Türmchen, welches sich bei Merian über dem Dache erhebt. — Das stattliche Haus „zum Thürnlein" (Beroldingensches oder v. Rollsches Haus?), das Merian giebt, ist bei St. noch nicht zu sehen. — Bemerkenswert sind bei St. noch die für die Umgebung Altdorfs auch heute noch charakteristischen niedrigen *Mauerzüge,* welche alle Strassen begleiten; einige derselben sind gezinnt. — Im Hintergrunde links ist die Ruine von *Attinghusen* und der Turm von *Schweinsberg* angedeutet.

Ein ÖLGEMÄLDE, 1896 im Besitz von Herrn Goldschmied Bossard in Luzern, mit der Überschrift „Der uralt Hauptflecken Altdorf 1593, nach einem alten gemält kopiert von F. Xav. Triner", ist die Kopie eines offenbar guten und zuverlässigen Prospektes aus dem Ende des 16. Jahrhunderts.

WICKIANA F 12, S. 13: ein Strassenbild, das Altdorf darstellen soll, ob zuverlässig, ist zweifelhaft. — Dasselbe gilt vom Bilde des Tellschusses auf der KAPELLBRÜCKE in Luzern.

Altstätten im Rheinthal. WICKIANA F 17. Ob die Abbildung topographisch zuverlässig oder bloss aus der Phantasie gezeichnet ist, bleibt fraglich.

St. Andreas (Schloss bei Cham). HANDZEICHNUNG aus dem 16. Jahrhundert mit Darstellung der Belagerung von 1386, im Stile der Asperschen Holzschnitte in Stumpfs Chronik; im Besitz von Herrn J. Dinkel in Luzern (Fig. 63). Die von der Seeseite genommene Ansicht stellt den gegenwärtigen, in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts entstandenen Bau dar; sie ist von Bedeutung wegen der Wiedergabe des nicht mehr vorhandenen Mauerzuges zwischen Schloss und See, und des ebenfalls verschwundenen Turmes zur rechten Seite, dessen Stelle zu Anfang unseres Jahrhunderts bloss noch durch eine Erderhebung erkenntlich war (s. Stadlin, Geschichte des Kantons Zug, 1810).



63. St. Andreas bei Cham. (Getuschte Federzeichnung in Privatbesitz.)

Links im Hintergrund die alte, wohl richtig abgebildete Kirche von *Cham*, die durch einen Barockbau ersetzt ist. (Eine weitere Ansicht der alten Kirche soll sich im Pfarrarchiv von Cham befinden.)

Angenstein, Schloss. MEISNER V 2, mit Bezeichnung „M. Merian fec.“

Appenzell. STUMPF 89[b] (reproduziert im Schweiz. histor. Kalender 1896, 33; 1897, 183). Verkleinerter Nachschnitt: Brandt 309[b]. Nach diesem: XIII Orte, wiederholt in Münster ed. 1629, 757; Simler ed. 1577; Braun

I 32. Direkt nach St.: Simler ed. 1576, zu fol. 79b; geringer Nachstich nach St.: Meisner IV 3.

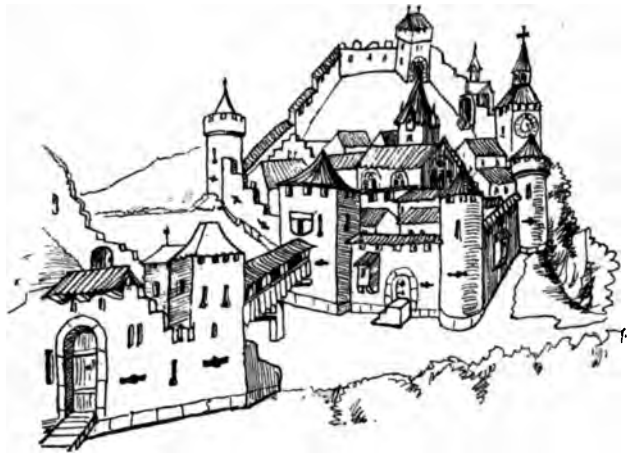
Gute, doch ziemlich stark vereinfachte Abbildung. Bemerkenswert die *Kirche.* Dieselbe wurde 1560 durch Brand zerstört (Statistik, Anz. 1880, S. 86). Den Neubau giebt Merian. Stumpf dagegen enthält die einzige Darstellung des früheren Baues, doch leider nicht genau genug, um über denselben volle Sicherheit zu gewähren. Es dürfte feststehen, dass der Brand das Äussere der Kirche nicht wesentlich veränderte. Die alte Bedachung des Turmes war (Stumpf) eine vierseitige Pyramide; im Neubau (Merian) wurde dafür ein Satteldach mit abgetreppten Schildmauern errichtet. Die Strebepfeiler des Schiffes (Merian) fehlen bei Stumpf, und ebenso der Dachreiter. Stumpfs Darstellung des Chores ist undeutlich. — Unverändert ist bei Stumpf und Merian die nördlich der Kirche gelegene Kapelle. — Im übrigen fast keine Veränderungen, so dass Merian mit seiner grösseren Genauigkeit der Details für Stumpf eintreten kann.

Arbon. Stumpf 54b (reproduziert von J. Tribelhorn in St. Gallen; im Schweiz. hist. Kalender 1896, 20; 1897, 184, und bei J. R. Rahn, Die mittelalterlichen Kunstdenkmäler des Kantons Thurgau, S. 17); geringer Nachstich bei Meisner IV 3. — Etwas vereinfachte, aber sonst sehr gute, leider nur kleine Ansicht von Süden. Merians Stich in der Topographia Sueviæ stimmt mit St. so genau überein, dass man ihn geradezu als Kopie bezeichnen kann. Da es in der That zweifelhaft ist, ob Merians Ansicht nach der Natur revidiert sei, so beansprucht St. als Original hier grössere Beachtung. — Wichtig ist die Abbildung vor allem zur Datierung einiger Details (z. B. des oberen Abschlusses von Schlossturm und Kirchturm), sowie für die Rekonstruktion des Anschlusses der Stadtmauern an das Schloss und für die Kenntnis der dortigen Thoranlagen.

Arlesheim (Baselland). Dornach-Holzschnitt. — Die Abbildung der *Kirche,* einer einfachen Landkirche, deren Turm ein Satteldach trug, ist von gewissem Wert als einzige Ansicht des 1681 durch einen pompösen Neubau ersetzten Baues.

Baden. Tschachtlan 459, 462, 856; Berner Schilling I 127, 175, 166b und 167. — Die allgemeinen Züge des Stadtbildes, von Osten gesehen, sind festgehalten, doch sichtlich aus blosser Erinnerung gezeichnet. An Stelle des seit 1488 (Fricker, Baden, S. 489) neu erbauten „niederen Schlösschens" giebt Tschachtlan einen viereckigen Turm als Brückenkopf. Der „Stein" ist als Ruine mit nebenstehendem Türmchen richtig in der Erinnerung festgehalten. — Edlibach Original 75 und 134; von Osten; nach Edlibachs Art sehr all-

gemein gehalten und wohl aus blosser Erinnerung gezeichnet. Der „Stein“ gut wiedergegeben: Kapelle, Wachttürmchen und das dahinter in Ruinen liegende alte Schloss. — EDLIBACH KOPIE 46 (Fig. 64) und 78. Dasselbe; wieder aus blosser Erinnerung. Fehlerhaft sind die Rundtürme in der nördlichen Stadtbefestigung. Das „niedere Schlössli“ besteht hier aus zwei hart nebeneinandergestellten Türmen. Die Thoranlage stimmt mit der später bei Stumpf abgebildeten überein. — LUZERNER SCHILLING 19[b] (Hand B). Mit bestimmten Reminiscenzen an die Wirklichkeit gezeichnet. Richtig der Stadtturm mit seinen vier Dacherkern und der mit bunten Fliesen in Sparrenmusterung gedeckte Kirchturm („Chrälleliturm“). — SCHODOLER 74[b], 104[b] nicht wertlose, aber aus blosser Erinnerung gezeichnete Ansichten; 80[b] etwas besser, doch ebenfalls mit grösster Vorsicht zu benutzen. — Angebliches PORTRÄT des Propstes Felix Frey, Zürcher Stadtbibliothek: auf dem Hintergrund eine wenig zuverlässige Detail-Vedute mit dem Stadtturm und dem zum Stein aufsteigenden Mauerzug.



64. Baden, in Edlibach, Kopie, fol. 46.

STUMPF 72[b] (reproduziert im Histor. Kalender für den Kanton Aargau, 1895; Schweiz. histor. Kalender 1896, 199). Schlechter Nachstich bei Meisner III 3. Von Südosten gesehen. Das „niedere Schlösschen“ rechts im Vordergrunde. Tüchtige Abbildung mit mässigen Vereinfachungen, welche vorwiegend die Ostseite der Stadt betreffen.

MÜNSTER 390/391 (reproduziert im Histor. Kalender für den Kt. Aargau, 1895, wiederholt im Schweiz. histor. Kalender 1896, 188). Geringer Nachstich bei Braun II 36. — Grosse, vorzügliche Vedute mit Monogramm DK (David Kandel) und Holzschneider-Monogramm C. S. Schöne Originalarbeit, von der

Nordostseite gesehen, das „niedere Schlösschen" also links im Vordergrunde. Die Vergleichung mit Merians vorzüglicher, von der Nordseite aufgenommener Ansicht lehrt, dass Münster für alle Einzelheiten genau und zuverlässig ist. — Eine auffallende Differenz zwischen Stumpf und Münster besteht in einem Detail des *alten Schlosses* (Stein). Stumpf zeigt eine von hölzernem Wehrgang bekrönte Traverse, welche den oberen Teil des Burghügels gegen die Stadt abschliesst; dieselbe fehlt bei Münster völlig. Ungleich ist ferner der obere Anschluss der an der Südseite von der Stadt zum „Stein" aufsteigenden Mauer: bei Münster in der Südostecke der alten ruinösen (1415 zerstörten Burg), bei Stumpf dagegen an dem noch vorhandenen Wachttürmchen. (Eine Aufnahme der Ruinen hat zur ersteren Differenz keine Erklärung geboten; in der zweiten scheint die Abbildung von Münster den Vorzug zu verdienen.)

Stumpf und Münster geben sodann gemeinschaftlich mehrere Erscheinungen, die später (bei Merian) verändert sind: Dem *Stadtturm* ist bei Merian ein ausgedehnter Thorzwinger vorgebaut, an dessen Stelle Münster einen einfachen, über den Graben führenden Holzsteg giebt. — Bedachung des Wachttürmchens auf dem *„Stein"* bei Stumpf und Münster ein Satteldach („Käsbissen"), bei Merian eine barocke Zwiebelkuppel. — Das *niedere Schlösschen* bei Stumpf und Münster noch ohne den (1579 errichteten, Fricker 489) Treppenturm. — Schön giebt Münster das äussere Thor des niederen Schlösschens von der Innenseite. — Die *Brücke* ist bei Münster nicht völlig gedeckt, wie bei Merian, sondern der vor dem Stadtthor gelegene Teil ist ungedeckt, also wohl Ziehbrücke. — Bei den „grossen Bädern" erscheint die Kapelle der *hl. drei Könige* bei Münster mit einem Satteldach, bei Merian mit schlankem Spitzhelm.

Murer, Zürcher Karte 1566. Sehr stark abgekürzt, aber beachtenswert wegen der Thoranlage und des Mauerzuges bei dem niederen Schlössli, und wegen der Ruinen des „Stein".

Wickiana F 30 (1582) und F 31 (1583). Flaue, flüchtige Darstellungen aus blosser Erinnerung.

Stumpf. Öffentliche *Bäder* in Baden; die Darstellung stimmt mit späteren Abbildungen überein. (Reproduktion bei Th. von Liebenau, Das Gasthof- und Wirtschaftswesen der Schweiz in älterer Zeit. Zürich 1894, S. 291.)

Basel. Siehe die Abhandlung: Die Entwickelung des Basler Stadtbildes bis auf Mathäus Merian den älteren. Beilage zu Heft IV (neue Folge) der Mitteilungen der Historischen und Antiquarischen Gesellschaft zu Basel, Basel 1894, hier citiert „BS I"; dazu das schöne Album: Die Basler Stadtbilder bis auf Mathäus Merian den älteren MDCXV, Basel 1895, hier citiert „BS II".

1. Ansichten vor Stumpf. ZÜRCHER SCHILLING[1] 764, BERNER SCHILLING III 416[b], SCHODOLER III 246: Blick auf Rheinthor und Rheinbrücke, offenbar bloss aus der Erinnerung gezeichnet; auf dem Rheinthor (am besten dargestellt im Zürcher Schilling) ist das Bild eines einhersprengenden Reiters gemalt. (Ob diese Malerei mit dem 1440 an das Rheinthor gemalten „Einzug des Procopius" zusammenhängt? vgl. Statistik, Anzeiger für schweiz. Altertumskunde 1881, S. 122.) Bei Schodoler sind über dem Thore statt der Reiterfigur drei Baselstäbe gemalt. Rechts vom Rheinthor ein auch später in gleicher Form abgebildetes Haus, dessen erster Stock von hohen Pfeilern getragen wird, während die Halle des Erdgeschosses die zur Brücke emporführende Treppe enthält. — ZÜRCHER SCHILLING 766 zeigt eine aus der Erinnerung gezeichnete Ansicht des Spalenthores. — LUZERNER SCHILLING 46, 51, 55[b], 113, 120. Stark vereinfachte, aus blosser Erinnerung entworfene Ansichten der Stadt von der Nordseite, mit deutlichen Erinnerungen an die Wirklichkeit, die indessen doch zu unbestimmt sind, als dass diese Abbildungen baugeschichtlich verwendbar wären. — LUZERNER SCHILLING 108 Ansicht von Rheinthor und Rheinbrücke. Über dem Thor auch hier die gemalte Reiterfigur. Falsch ist die Darstellung des Thores mit nur einer statt zwei Öffnungen. — HARTMANN SCHEDELS WELTCHRONIK, 1493, fol. 243[b] und 244 (reproduziert im Basler Jahrbuch 1884, zu S. 100; neuere Reproduktion in BS II Bl. 3, und Vautrey, histoire des evêques de Bâle, 1885, S. 478; besprochen ferner von V. von Loga, Jahrbuch der k. preuss. Kunstsammlungen IX, 196). Stark vereinfachte und schematisierte Vedute von der Nordseite. Die Wertschätzung dieser Ansicht im Basler Jahrbuch 1884, S. 100 ist übertrieben. — Holzschnitt in NICOLAI GERBELII in descriptionem Græciæ Sophiani præfatio, Basel 1545 (BS I Nr. 4, reproduziert BS II Bl. 5). Stadtbild von Westen, im Gegensinn gezeichnet; für einzelne Bauten nicht ohne Bedeutung. — MÜNSTER, Ausg. 1545, S. 338 (BS I Nr. 5, BS II Bl. 5): sehr vereinfachte und abgekürzte Ansicht von Norden, mit starker Übertreibung der Hauptgebäude und durchaus ungenauer Wiedergabe der Einzelheiten.

„DAS ALTE STADTBILD" (cf. BS I Nr. 1). Ein wohl zu Ende des 15. Jahrhunderts entstandenes Stadtbild, das eine ziemlich phantastische Rekonstruktion des ältesten Basel darstellte, ist im Original verschollen, dagegen in mehreren Kopien auf uns gekommen (BS II Bl. 1, 2). Als älteste Reproduktion galt bisher eine kleine, 1617 datierte Radierung von Hans Heinrich Glaser (reproduziert BS II Bl. 10, unten). Eine noch ältere, ebenso kleine

[1] Mit „Zürcher Schilling" bezeichne ich der Kürze wegen das Manuskript der Burgunderkriege in der Zürcher Stadtbibliothek.

Radierung besitzt die Prospektensammlung der Zürcher Stadtbibliothek. Sie trägt die Jahrzahl 1609 und ein aus M M gebildetes Monogramm und hat vielleicht als Jugendarbeit des Mathäus Merian zu gelten (s. m. Notiz im Anzeiger für schweiz. Altertumskunde, 1895, Nr. 4). — Die Entstehungszeit des Originales selbst wird in BS I ins 15. Jahrhundert verlegt. Die ziemlich vorgeschrittene Darstellungsart dürfte allerdings kaum gestatten, viel vor 1500 zurückzugehen. In jene Zeit passen denn auch am besten die Detailformen der auf dem „alten Stadtbild" dargestellten Architekturen.

2. Stumpf 389 (BS I Nr. 7, reproduziert BS II Bl. 7, und im Schweiz. histor. Kalender 1896, 6; 1897, 185.

Verkleinerter Nachschnitt: Brandt 291[b] (BS I Nr. 9[1], BS II Bl. 9), mit Monogramm HVB 13 und Schneidmesser;

nachgeschnitten in: XIII Orte (BS I Nr. 12, reproduziert II Bl. 9 und Neujahrsblatt der Stadtbibliothek in Zürich 1890);

wiederholt in: Wurstisen 659,

und in: Münster ed. 1629;

weiterer Nachschnitt: Simler ed. 1577, 69 (BS I Nr. 16, reproduziert BS II Bl. 9);

geringer Nachstich: Braun 1577 (BS I Nr. 17, reproduziert BS II Bl. 9);

wohl nach Braun sehr schlecht nachgestochen: Petrus Bertius Comment. rer. germ. 1632, lib. III;

Nachschnitt direkt nach St.: Simler ed. 1576 (BS I Nr. 14, reproduziert BS II Bl. 13);

Kopie nach St.: Aquarell im Besitze von Herrn Dr. R. Wackernagel in Basel (BS I Nr. 6, reproduziert BS II Bl. 6).

Stumpfs von Süden genommene Ansicht dürfte von Hans Asper gezeichnet sein; sie leidet an sehr starken Abkürzungen, unnatürlicher Hervorhebung der Hauptgebäude und zahlreichen Ungenauigkeiten in der Wiedergabe von

[1] Dort ohne Kenntnis der Herkunft nur nach einem Ausschnitt erwähnt, der in einem Exemplar von Glareans descriptio Helvetiæ eingeklebt ist. Der richtige Verhalt ist in BS II angegeben.

einzelner Bauten; für die baugeschichtliche Forschung ist die Abbildung nur mit grosser Vorsicht zu benutzen.

3. Als Vorlage einer weiteren Gruppe von Abbildungen scheint ein nicht mehr erhaltener, von SEBASTIAN MÜNSTER herausgegebener Holzschnitt aus den Jahren 1538—1548 bestanden zu haben (vgl. die Überschrift bei Wurstisens grossem Basler Stadtbild). Es war eine schöne Plan-Vedute von der Nordseite. Dieser alte Holzschnitt wäre benutzt für:

Münster ed. 1550, S. 402/403 (BS I Nr. 8, BS II Bl. 8), mit Monogramm des R. Manuel Deutsch und des Xylographen C. S.

Paulus Cherlerus, Encomium urbis Basileæ, 1577, auf der Rückseite des Titels (BS I Nr. 15, BS II Bl. 14);

wiederholt in: Wurstisen, vor dem Beginn des Textes.

Wurstisen, zwischen dem ersten und zweiten Buche (BS I Nr. 3, reproduziert BS II Bl. 4 und in der 1883 erschienenen Ausgabe Wurstisens von R. Hotz).

Braun II, 40 (1575), (BS I Nr. 13, BS II Bl. 12).

Joh. Rauw, Cosmographia, Frankfurt 1597, S. 216 (BS I Nr. 18, BS II Bl. 14).

Bertius 474; ziemlich frei behandelt.

Über die Verwandtschaft von Münster, Wurstisen, Braun und Rauw siehe die zutreffenden Ausführungen in BS I S. 16. Den meisten Wert beansprucht die Redaktion bei Wurstisen, die ausdrücklich als Wiederholung eines Planes von Seb. Münster bezeichnet ist. Dieses Stadtbild ist zwar von Abkürzungen und Fehlern nicht frei, doch kann man dieselben grösstenteils leicht aus Merians grossem Plane von 1615 berichtigen. Fehlerhaft ist z. B., wenn der umfangreiche Zwinger des Spalenthores weggelassen ist. — Die Abbildung bei Cherlerus zeigt im allgemeinen viel engere Verwandtschaft mit Seb. Münster (1550), als mit Wurstisen — man vergleiche namentlich die zahlreichen Hecken in der Umgebung der Stadt —, zudem aber sind einzelne von der Vorlage abweichende Erscheinungen direkt nach der Natur gezeichnet, so dass der Abbildung ein gewisser originaler Wert nicht abzusprechen ist. So sind bei Cherlerus im Befestigungszuge die um 1577 (cf. Beiträge zur vaterländischen Geschichte, herausgegeben von der Historischen Gesellschaft in Basel, VIII, S. 222), also gerade zur Zeit der Entstehung dieser Abbildung errichteten Schanzen und Bollwerke hinzugekommen; der Stadtgraben ist mit einer Contre-Escarpe eingefasst; hier ist nun auch der Zwinger vor dem Spalenthore angegeben.

4. Selbständige Veduten und Detailansichten von Stumpf bis Merian: MÜNSTER ed. 1550, S. 405: *Kleinbasel.* Sehr vereinfachte Ansicht mit starker Hervorhebung der Hauptgebäude, baugeschichtlich kaum verwendbar. — SCHEIBENRISS „Christoffel Stouffer 1542", öffentliche Kunstsammlung in Basel U I 126, mit schöner Darstellung des *Schützenhauses.* — GLASGEMÄLDE im Schützenhaus zu Basel, 1605, erneuert 1662 und 1674, ebenfalls mit Darstellung des *Schützenhauses.* — FLUGBLATT mit Darstellung einer seltsamen Erscheinung der Sonne, gedruckt 1566 bei Samuel Apiarius (ein Exemplar in Wickiana, Stadtbibliothek Zürich F. 17); im Hintergrund eine sehr vereinfachte Darstellung des *Münsters.* — HANDZEICHNUNG von Hans Bock, 1572, in der öffentlichen Kunstsammlung in Basel (BS I Nr. 11, reproduziert BS II Bl. 11, dazu Beschreibung von Dr. D. Burckhardt nebst Reproduktion im Basler Jahrbuch 1893), Ansicht der Stadt von Westen. — FEDERZEICHNUNG, zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts, im Historischen Museum zu Basel (BS I Nr. 10, reproduziert BS II Bl. 10 oben), ausgezeichnet schönes Blatt von feinster Ausführung, Stadtbild von Westen. — WURSTISEN 140, wiederholt Münster 1629, S. 635: *Grabkapelle* der Königin Anna im Münster; interessante Abbildung, die allerdings mit einiger Vorsicht zu benutzen ist. — MEISNER II 6: hübscher, auf einer guten Originalzeichnung beruhender Hintergrund, von Westen gezeichnet, wohl nach einer Aufnahme von Mathäus Merian, der am Meisnerschen Werke beteiligt war. — RYFF fol. 472: Ansicht von Basel und Kleinbasel.

5. Basels klassischer Stadtprospekt ist MATHÄUS MERIANS grosse Plan-Vedute vom Jahre 1615 im Historischen Museum. (Vorzügliche neue Facsimile-Reproduktion in den Mitteilungen der Basler Historischen und Antiquarischen Gesellschaft, IV. Heft der neuen Folge, 1894; die ältere Reproduktion im Basler Neujahrsblatt von 1881 ist dadurch überholt.) Merians Arbeit ist in der Wahl des Standpunktes von der älteren, unter Nummer 3 behandelten Plan-Vedute nicht unabhängig. Sie diente ihrerseits als Vorlage für das Basler Stadtbild in Merians Topographie, wobei allerdings den inzwischen eingetretenen Veränderungen durch Hinzufügung der um 1620 entstandenen Schanzen etc. Rechnung getragen ist.

Beggenried. LUZERNER SCHILLING 279. Vom See aus gesehen. Die Niederung am See ist ringsum von Felsen umschlossen. Der Turm der Pfarrkirche von vier Ecktürmchen begleitet, vor dem Eingang ein hölzernes Vorzeichen. Ausser der Kirche bemerkenswert ein Haus mit Wirtshausschild zum Löwen, offenbar das als Sitz von Tagsatzungen bekannte Haus „Isenringen". — Ein Entscheid über die Zuverlässigkeit der Abbildung ist mir unmöglich; Erinnerungen an die Wirklichkeit sind aber wahrscheinlich vorhanden.

Bellinzona. RYFF fol. 35. Ansicht der Stadt und der drei Schlösser.

Bern. 1. Ältere, wenig zuverlässige Ansichten: TSCHACHTLAN 50, 54, 55, 62 u. a. Es sind aus dem Gedächtnis gezeichnete Silhouetten, die nur durch die hervorragenden Wahrzeichen: Nideggbrücke, Nideggkirche, Zeitturm, Christoffelturm als Abbildungen von Bern erkenntlich sind. Sie haben keine Bedeutung; bemerkenswert ist einzig, dass der Christoffelturm regelmässig ohne Bedachung abgebildet ist, während später ein schlankes Dach erscheint. — SPIEZER SCHILLING, Initial D (reproduziert in der Festschrift zur Berner Gründungsfeier 1891, und in „Bern, Bilder aus Vergangenheit und Gegenwart", S. 65): stark vereinfachte Abbildung des ältesten Stadtteiles (Nideggquartier), in den Hauptzügen richtig, doch ohne beachtenswerte Einzelheiten. — LUZERNER SCHILLING 319[b] (s. Fig. 31 auf S. 117). Strassenbild, im Hintergrund durch den Zeitglockenturm abgeschlossen. Letzterer ist über dem Thorbogen mit der Figur eines Venners bemalt; darüber befindet sich das grosse Zifferblatt. Ob die Bemalung nach der Wirklichkeit wiedergegeben ist? (Vgl. dazu Berner Taschenbuch 1897.) — In SCHODOLER II und danach in Silberisen II je fünf flaue Darstellungen der Nideggbrücke.

2. STUMPF 248 (reproduziert im Schweiz. histor. Kalender 1896, 85; 1897, 186; Bern, Bilder aus Vergangenheit und Gegenwart, S. 67).

Verkleinerter Nachschnitt: Brandt 274[b];

nach diesem: XIII Orte;

„ „ Simler ed. 1577, 47[b];

„ „ Münster ed. 1629;

nachgestochen: Bruyn I 32.

Nachschnitt: Simler ed. 1576, 50[b];

flau nachgestochen: Meisner II, 7;

ebenso: Tassin, Description de tous les cantons, villes, bourgs ... du pays des Suisses, Paris 1635; Nova Helvetiæ tabula, gedruckt bei Jodocus Hondius in Amsterdam, 1636.

MÜNSTER 378/379 (reproduziert bei E. von Rodt, Das alte Bern, und in: Bern, Bilder aus Vergangenheit und Gegenwart, S. 69;

verkleinerter Nachschnitt in „Plantz et Pourtraits et Descriptions etc. par Antoine Perret. Lyon, Jean d'Ogerolles, 1564;

Nachstich: Bertius 480.

Beide Ansichten, von der Nordseite genommen, stimmen derart überein, dass man auf eine gemeinschaftliche Vorlage schliessen möchte. Die Hauptunterschiede findet man in der Darstellung des Landschaftlichen. Aus diesen ergiebt sich, dass die Repliken in den „Plantz et Pourtraits“ und bei Bertius nach Münster, nicht nach Stumpf gezeichnet sind. — Wegen des grösseren Formates und der damit zusammenhängenden eingehenderen Darstellung der Einzelheiten verdient Münster den Vorzug vor Stumpf. — Sebastian Münsters Stadtbild ist von Rudolf Manuel Deutsch 1549 gezeichnet („accuratissime deformata“); dazu das Xylographen-Monogramm H.H mit Schneidmesser. Die Bedeutung dieses Prospektes beruht vor allem in der Wiedergabe der Stadt vor der Anlage der grossen Schanzen, mit denen die Westseite nachmals bewehrt wurde, sowie in der Darstellung der nördlichen Stadtseite; in allem übrigen wird diese Abbildung durch die unter 4 zu besprechende Arbeit ersetzt.

3. (Eine Aufnahme von Hans Dachselhofer, von 1551, ist gänzlich verschollen. Vgl. Bern, Bilder aus Vergangenheit und Gegenwart, S. 70.) — Schöpfs Berner Karte, 1578 (reproduziert in: Bern, Bilder aus Vergangenheit und Gegenwart, S. 67). Stark vereinfachte, wenig genaue, kleine Ansicht.

4. Über den angeblich von Joseph Plepp im Jahre 1583 geschaffenen, nur in Kopien überlieferten Stadtprospekt, den ich dem Gregorius Sickinger (1063—1607) zuschreibe, siehe oben S. 211 mit Anm. 6; dazu die Ausführungen von H. Türler: Bern, Bilder aus Vergangenheit und Gegenwart, S. 72, und Berichtigungen, S. XVII.

Biel. Stumpf 267[b] (reproduziert im Schweiz. histor. Kalender 1896, 143; 1897, 187; flau nachgestochen bei Meisner III 4. Von Süden gesehen, aus ziemlich hohem Standpunkt. Sehr tüchtige Abbildung. Die Vergleichung mit Merians vorzüglicher, von der nämlichen Stelle gezeichneter Ansicht („Joh. Heinrich Laubscher del.“) ergiebt einige Abweichungen: *a) Fortifikationen.* Das Oberthor an der Westseite scheint bei Stumpf von zwei kurzen Thorwangen (Zwinger) begleitet zu sein, die bei Merian fehlen. Zwischen Ober- und Unterthor wird die Stadtbefestigung bei Stumpf durch die Rückseite von Häusern gebildet; bei Merian dagegen nur zu einem Teil, der übrige Zug besteht aus einer Stadtmauer. *b) Kirchen.* Die vier Dacherkerchen des Turmes der Pfarrkirche (M.) fehlen bei St. *c) Profanbauten.* Der Zeitglockenturm, bei St. niedrig und mit spitzem Kegeldach, ist bei M. durch einen Neubau ersetzt: ein hohes Haus mit barockem Giebel. Bei St. noch bemerkenswert das deutlich erkennbare, an die älteren Häuser von Bern erinnernde System der Privathausfaçaden: im Erdgeschoss Bogen, darüber gruppierte Fenster, endlich unter dem Dache spärliche, kleinere Öffnungen. Die bei M. mehrfach aus Privathäusern hervorragenden schlanken

Türmchen sind bei St. noch nicht vorhanden. *d)* Bei St. sind die Umzäunungen der *Weinberge* nur durch Hecken, bei M. dagegen durch niedrige Mauerzüge mit vielen Thörchen gebildet. — Rechts im Hintergrunde auf beiden Abbildungen eine kleine Vedute von *Nidau*.

Birseck. Dornach-Holzschnitt und dessen Wiederholungen, s. oben S. 81, Note 1. Scheint eine ziemlich zuverlässige Abbildung zu sein und stimmt sehr gut zum Originalstiche bei Meisner V 9, der wohl von Mathäus Merian herrührt. — Die Vergleichung dieser Ansichten mit zwei Handzeichnungen von Emanuel Büchel in der öffentlichen Kunstsammlung zu Basel ergiebt beträchtliche Differenzen: Büchels Burgkapelle erscheint auf dem Holzschnitt als Gusserker; der Palas ist auf dem Holzschnitt ohne, von Büchel mit Bedachung dargestellt; eine zu Füssen des Palas von Büchel gezeichnete Gartenterasse fehlt dem Holzschnitt gänzlich.

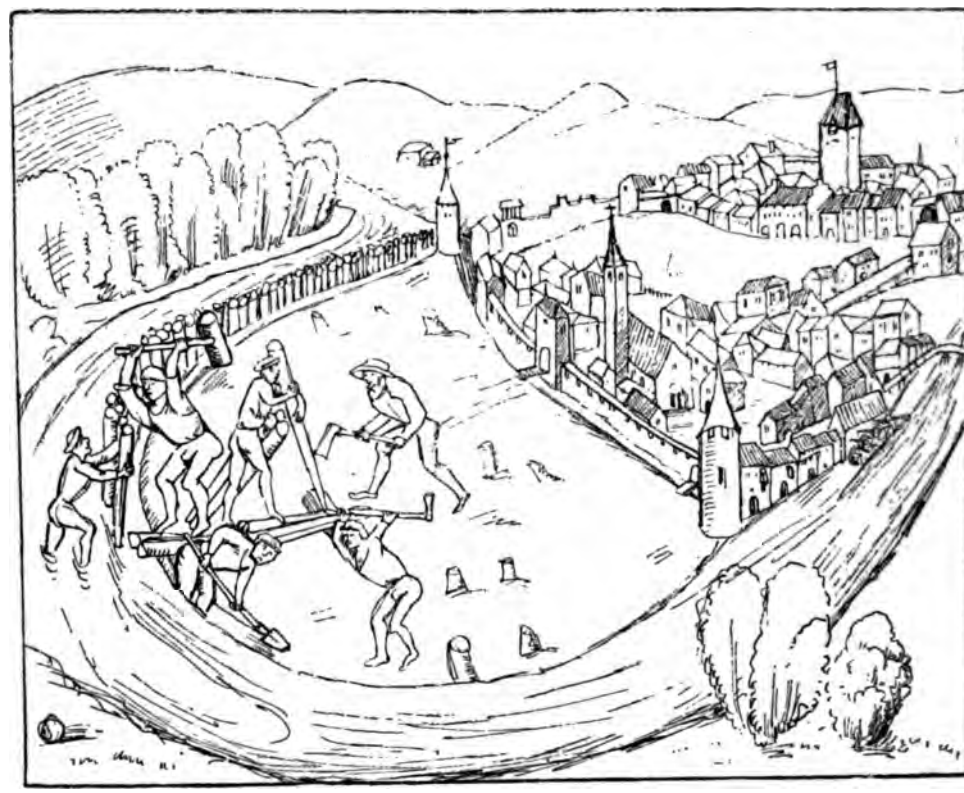
Bipp, Schloss bei Wangen a./A. Abbildung auf einem Votivbild zu Werthenstein, 1615 (s. J. Zemp, Wallfahrtskirchen im Kanton Luzern, S. 26, Anm. 6); ebendort die Städtchen *Wietlisbach* und *Wangen* mit der gedeckten Holzbrücke, beide in stark vereinfachter Darstellung. — Schloss Bipp ist (nach gef. Mitteilung des Herrn Dr. K. Stehlin in Basel) in der Hauptdisposition richtig gegeben, für das Einzelne aber ist die Ansicht unzuverlässig; ganz aus der Luft gegriffen ist eine auf dem Bilde angegebene Folge von Strebepfeilern an der Vorderseite.

Bischofszell. Gestickter Teppich von ca. 1520 im Historischen Museum zu Basel (reproduziert im Katalog von 1890). Das von Nordwesten aufgenommene Stadtbild im Hintergrunde ist offenbar etwas vereinfacht, aber gleichwohl von hohem Werte und relativ sehr zuverlässig. Links vorn die Thur-, rechts die Sitterbrücke.

Stumpf 92 (reproduziert im Schweiz. histor. Kalender 1896, 105; 1897, 188, und bei J. R. Rahn, Die mittelalterlichen Architektur- und Kunstdenkmäler des Kantons Thurgau, S. 49). Von der Südseite. Gute, nur wenig vereinfachte Abbildung, die im Verein mit der vorigen Ansicht und einer Plan-Vedute im Stadtarchive zu Bischofszell aus dem 18. Jahrhundert vorzügliche Aufschlüsse zur Baugeschichte des Städtchens giebt.

Bottmingen. Meisner V 8, hübsche Darstellung der Weiherburg, nach einer Aufnahme von Mathäus Merian.

Bremgarten. Schodoler II 65[b] und 66[b], südliche und nördliche Stadthälfte. Zweifellos nach der Natur gezeichnet. Es sind die ältesten



65. Befestigung des Städtchens Bremgarten mit Pfahlwerk. (Aus Schodoler II 65 b.)

66. Bremgarten, südlicher Stadtteil. (Aus Schodoler II 66 b.)

Abbildungen des Städtchens. Standpunkt des Zeichners nordwestlich von der Stadt.

STUMPF 187 (reproduziert im Histor. Kalender für den Kanton Aargau 1895, und Schweiz. histor. Kalender 1896, 166); flauer Nachstich bei Meisner IV 6. Von Westen aus hohem Standpunkt gezeichnete, nicht sehr zuverlässige Abbildung. — Merians Stich verträgt sich besser mit Schodolers Abbildungen als Stumpf.

Bemerkenswerte Einzelheiten und Abweichungen der verschiedenen Ansichten sind: Im allgemeinen ist das Stadtbild von Schodoler bis zu Merian unverändert geblieben. Neu hinzugekommen sind bei Merian das „Schwesternhaus" rechts von der Pfarrkirche, weiter nach rechts das barocke Türmchen des Beinhauses, und das Türmchen der wohl zu Anfang des 17. Jahrhunderts auf dem älteren Treppenturm erbauten Hauskapelle des Muri-Hofes. Einzelheiten der *Befestigung:* Neben dem Stadtturm in der Südwest-Ecke der Stadt giebt Schodoler 66[b] ein kleines Pförtchen, das Stumpf und Merian fehlt. Das Oberthor ist bei Schodoler ein unbedecktes (noch im Bau begriffenes?) Vierkant, bei Stumpf erscheint es mit niedrigem Pultdach, bei Merian endlich mit elegantem, hohem Dachreiter. Den „Platzturm" in der Südost-Ecke der Stadt charakterisiert Schodoler noch sehr deutlich als Wohnturm (Ritterhaus); eine hölzerne Treppe führt aussen zum hochgelegenen Eingange. Die nördliche Ringmauer kommt bei Merian gar nicht, bei Stumpf in starker Verkürzung, sehr gut dagegen bei Schodoler 65[b] zur Anschauung. — Die *Reussbrücke* ist bei Schodoler nicht völlig gedeckt, sondern durch einen ungedeckten (wohl aufziehbaren) Abschnitt unterbrochen. — Die *Pfarrkirche,* heute zweischiffig, indem das Hauptschiff und ein nördlich anliegendes Nebenschiff unter einem Dache vereinigt sind, erscheint in dieser Gestalt schon bei Stumpf, während Schodoler 56[b] dem selbständig beleuchteten Hauptschiffe ein niedrigeres nördliches Seitenschiff anfügt.

MURER, Zürcher Karte 1566. Sehr stark vereinfacht und ohne weitere Bedeutung.

Brugg. STUMPF 206[b] (reproduziert im Histor. Kalender für den Kanton Aargau 1895, und im Schweiz. histor. Kalender 1896, 10; 1897, 226); schlecht nachgestochen bei Meisner III 5. Tüchtige, etwas vereinfachte Ansicht aus hohem Standpunkt. Diese von Süden aufgenommene Abbildung bildet eine schätzbare Ergänzung zu der von Osten gezeichneten Ansicht Merians. Differenzen zwischen Stumpf und Merian: die *Brücke* ist bei St. eine gedeckte Holzbrücke mit Kapelle, bei M. eine Stein-Konstruktion. Der Brückenkopf ist bei St. ein einfacher Thorturm (ebenso auf den mittelalterlichen Stadtsiegeln, s. oben S. 197), bei M. dagegen ein Doppelthor. Das *Oberthor*

mit verschiedenartiger Bedachung: bei St. steigt, ähnlich wie zu Mellingen, aus gezinnter Plattform ein kleines schlankes Türmchen empor, M. (und schon Silberisen III, ca. 1580) zeichnet eine andere, sehr hohe Bedachung von charakteristischer Form. *Pfarrkirche:* bei M. ist der Kirchturm in die Stadtbefestigung einbezogen, bei St. nicht. *Stadtbefestigung:* bei St. fehlt der nach innen geöffnete halbrunde Turm in der Nordost-Ecke der Stadt, den M. darstellt. *Stadtanlage:* der am linken Ufer gelegene Stadtteil ist bei St. zwar von Mauern umschlossen, aber noch sehr wenig überbaut.

Murer, Zürcher Karte 1566. Sehr stark abgekürzt; die Ansichten von Königsfelden und Habsburg sind ganz phantastisch.

Bubikon (Ritterhaus). Stumpfs Kopie nach Brennwald 63. Sehr gute Abbildung. Auf Grund derselben ist die Ansicht in den Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich (XLIX, 1885) gezeichnet.

Bülach. Stumpf 129 (reproduziert im Histor. Kalender 1896, 193); flauer Nachstich bei Meisner IV 7. Ansicht von Süden, mit sehr starken Abkürzungen. — Murer, Zürcher Karte 1566. Sehr vereinfacht und ohne weitere Bedeutung.

Buonas (Schloss). Hintergrund eines Ölgemäldes von 1639 (Porträt eines Hertenstein) im Besitz von Herrn Oberst Walther am Rhyn in Luzern. Gute Abbildung.

Burgdorf. Stumpf 229 (Histor. Kalender 1896, 115; 1897, 189); geringer Nachstich bei Meisner III 7. Ansicht von der Emme aus (von Norden). Kleine, sehr tüchtige Vedute. Rechts auf der Höhe die Kirche, links das hochgelegene Schloss, in der Tiefe das Städtchen. Mit Merians vorzüglichem Stich stimmt Stumpf ziemlich gut überein.

Castelen (Burg bei Ettiswil, Kt. Luzern). Luzerner Schilling 59; ebenso: Tafelbilder in der Sakramentskapelle zu Ettiswil, aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts; wahrscheinlich zuverlässige Darstellungen der jetzt in Ruinen liegenden Burg.

Cham. Siehe St. Andreas.

Chur. Stumpf 312[b] (Histor. Kalender 1896, 309; 1897, 190), wiederholt in Gulers Rätia 1616, p. 47. Stark vereinfachte Ansicht von Norden, nach einer ziemlich flüchtigen Aufnahme. Die Ansicht darf nur mit Vorsicht benutzt werden. — Münster, nach einer im Auftrage des Bischofs Lucius

Yter gemachten Aufnahme; ziemlich vereinfachte, doch gleichwohl sehr wertvolle, tüchtige Abbildung von Nordwesten. Die Einzelheiten bedürfen allerdings der Kontrolle an Hand guter Aufnahmen (Merian). Stumpf und Münster sind hauptsächlich wertvoll wegen der Wiedergabe der westlichen Stadtbefestigung mit dem doppelten Mauerzug. Das Hauptthor stellt Merian in abweichender Form dar, was auf einen Umbau zurückzuführen sein wird. — MEISNER I 7 giebt, offenbar nach einer guten Originalzeichnung (von Mathäus Merian?), die nämliche Ansicht von Nordosten, die später in Merians Topographie erscheint, bei Meisner ist aber die ganze Stadt von einer Schanze umgeben. — MÜNSTER ed. 1628, 925: sehr schöne, bis in die Einzelheiten zuverlässige Ansicht des *„Hofes"* von der Westseite; eine für die Rekonstruktion des ehemaligen Zustandes jener Baugruppe höchst wertvolle Abbildung. — ÖLGEMÄLDE im rätischen Museum in Chur, Plan-Perspektive, von der Westseite aufgenommen, ca. 1890 aus Bormio erworben. Der grosse, leider stark restaurierte Plan stammt wohl noch aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts und ist eine höchst wertvolle, sorgfältig angefertigte Aufnahme, deren Publikation und eingehendere Würdigung von Herrn Stadtarchivar F. von Jecklin zu erwarten steht[1].

Diessenhofen. STUMPF 73[b] (reproduziert im Histor. Kalender 1896, 42; 1897, 191; Rahn, Die mittelalterlichen Architektur- und Kunstdenkmäler des Kantons Thurgau, S. 85). Von der Rheinseite (Nord) aus gesehen. Wenig vereinfacht und tüchtig, doch die Dimensionen der Hauptgebäude stark übertrieben. Einige Details von Merians vorzüglicher Plan-Vedute abweichend: ein hölzernes, kleines Gebäude in der Mitte der ungedeckten Brücke (das „Winkhus") giebt Stumpf richtig; bei Merian ist es irrtümlich weggelassen. — Abweichend die Façade des „vorderen Amthauses" links von der Brücke

[1] In der Prospektensammlung der Zürcher Stadtbibliothek eine Radierung mit Überschrift „Warhaffte Verzeichnuss dess Prättigöws, der Herrschafft Meyenfeld vnd gelegenheit vmb Chur sampt den Schlachten vnd Scharmützlen, so geschehen zwüschend den Prettigöuwern vnd ihren Feynden, auch Einnemmung der Stätten Chur u. Meyenfeldt, nebend etlichen Schantzen, Pässen vnd andern ortten . dieses 1622 Jahrs". Diese Karte des Kriegsschauplatzes enthält zahlreiche, winzig kleine Abbildungen von Schlössern und Ortschaften, die vielleicht zum Teil nicht wertlos sind. Leider konnte ich die einzelnen Ansichten nicht mehr auf ihre Zuverlässigkeit prüfen. Dargestellt sind: Aspermont (zweimal), Bischofsbruck, Calferys, Castels, Chur (sehr stark vereinfacht!), Conters, Ems, Feldsperg, Fennas, Fideris, Fideriserbad, Fildters, Fläsch, Freudenberg, Grüsch, Gutenberg, Gryffenstein, Haldenstein, Alt-Haldenstein, Jenins, Jenatz, Igis, Lûn, Luzein, Maddaladers, Malans, Masans, Montafun, Pauick, Peist, Pfäfers, Ragaz, Rufflen, Sas, Schiers, Schrürs, Serneus, Seuis, St. Gallenkirch, St. Georg, St. Peter, Tardisbruck, Trimmis, Untervaz, Valtzein, Vandans, Wynegg, Zizers.

am Ufer. Ein bei Merian links vorn dargestelltes Renaissance-Giebelhaus mit rundem Treppenturm, das Stumpf noch fehlt, ist das erst 1558 erbaute „hintere Amthaus". *Stadtanlage:* Deutlicher als Merian markiert Stumpf den östlichen Stadtteil als jüngere Erweiterung, indem er die bei Merian schon nicht mehr vorhandene Mauer zwischen Rathaus und Siegelturm noch giebt. Ebenso ist der östliche Teil der Ringmauern längs des Rheines in anderer Form gezinnt als die westliche Fortsetzung, eine Eigentümlichkeit, die Merian wieder nicht angiebt. — Etwas verschieden ferner das *Rathaus:* bei Stumpf mit Holzlauben unter dem Dach, und die Schildmauer des Giebels in Fachwerk ausgeführt; bei Merian einfacher Putzbau ohne Lauben. — MURER, Zürcher Karte 1566. Sehr stark abgekürzt, ohne weitere Bedeutung.

Dorneck. DORNACHSCHLACHT-HOLZSCHNITT und dessen Wiederholungen (s. oben S. 81; reproduziert bei J. R. Rahn, Die mittelalterlichen Kunstdenkmäler des Kantons Solothurn, S. 47). Sehr wertvolle, zuverlässige Ansicht. — Flüchtige Skizze von ALBRECHT DÜRER von 1515 (s. Charles Ephrussi, Gazette des Beaux-arts, XXII, Paris 1880, p. 518, N. 1). — Brauchbare Ansicht bei MEISNER V 15, wohl nach einer Zeichnung von Mathäus Merian. Das Nähere über diese Abbildungen bei Rahn, a. a. O.

Eglisau. STUMPF 127[b] (reproduziert im Histor. Kalender 1897, 348, und oben S. 208), geringer Nachstich bei Meisner III 11; Ansicht von Süden mit sehr starken Vereinfachungen; durch Merians vorzüglichen Stich wird Stumpf völlig überholt. — MURER, Zürcher Karte 1566. Stark vereinfacht und ohne besonderen Wert.

Einsiedeln. (Vgl. J. Zemp, Anz. f. schweiz. Altertumskunde 1892, S. 92 und 143; dazu K. Stehlin, Anzeiger 1893, S. 189; Kuhn, Jahresbericht über die Lehr- und Erziehungsanstalt Maria Einsiedeln 1880/81 und 1881/82.) Die ältesten Abbildungen des *Stiftsbaues* giebt LUZERNER SCHILLING fol. 270[b] von der Nordwestseite; 275 von Nordosten (reproduziert Anzeiger 1892, S. 92 und oben S. 109, Fig. 27); 276[b] von Nordosten; 308[b] von Norden.

Kolorierter HOLZSCHNITT von ca. 1570, ein Exemplar in den „Wickiana" von 1577, Stadtbibliothek Zürich Ms. F. 26; grosse Ansicht von Stift und Flecken von Nordosten.

BLOCKBUCH der St. Meinradslegende fol. 21 (s. oben S. 74): Abbildung des *St. Meinradsbrunnens* mit Überschrift „dis ist sant meinratz brun ze einsidl"; wiederholt, resp. nachgeschnitten in dem 1496 bei Michael Furter in Basel gedruckten Meinradsbüchlein, mit Überschrift „sant Meynratz brun,

der noch hyt by tag zu einsidlen stet"; ferner in den Ausgaben des Meinradsbüchleins von 1544, 1567, 1577.

Kupferstich, bezeichnet „HEINRICH STACKER excudit Monachi", und „Abcontrafactur des gottshus Einsidlen 1593", beschrieben von Andresen, Peintre-Graveur IV, S. 131, Nr. 26.

Kupferstich von HEINRICH STACKER, München. Die Kirche rechts, die Ortschaft links im Vordergrunde. Beschrieben von Andresen, Peintre-Graveur, IV, S. 131, Nr. 25. — Kupferstich, bezeichnet „HEINRICH STACKER excudit Monachij cum Priv. Superiorumm Anno 1597" im Büchlein „Kurtze erklerung aller Fürstlichen Prelaten Namen" etc. München, Berg, 1597: Abbildung der *Gnadenkapelle* (vgl. J. R. Rahn, Anzeiger für schweiz. Altertumskunde 1881, Nr. 2). Wiederholung auf einer Glasscheibe in Schloss Ötlishusen im Thurgau; vielleicht ebenfalls benutzt für ein Ölgemälde der Kapellbrücke in Luzern von ca. 1615 (Nr. 16); hier ist die Westseite viel einfacher gehalten als auf dem Stackerschen Stich; das übrige ist übereinstimmend.

Kupferstich von MARTIN MARTINI, 1602 (ein Exemplar im Kupferstichkabinet des eidg. Polytechnikums in Zürich), *Innenansicht der Gnadenkapelle.*

Kupferstich von MARTIN MARTINI, 1601 (nicht 1610 oder 1611; beschrieben von J. R. Rahn a. a. O.; über die Datierung wird das Nähere im „Anzeiger" folgen): *Innenansicht des „unteren Münsters"* mit Abbildung der *Gnadenkapelle.* Kleiner, geringer Nachschnitt auf dem Titelblatt des 1605 in Mailand gedruckten italienischen Wallfahrtsbüchleins von P. F. Buonaventura Olgiati.

Kupferstich „H. WEGMAN Inventor H. Stacker scalpsit. Getruckt zu Costantz am Bodensee, bey Leonhart Strauben Wittib, Anno 1604": Ansicht der *Gnadenkapelle.* Vgl. Andresen, Peintre-Graveur IV, 132, Nr. 27.

Kupferstich bei STENGEL, Monasteriologia, 1619. Ansicht des *Stiftsbaues* von Süden.

Entlebuch. Ölgemälde auf der KAPELLBRÜCKE in Luzern, Nr. 11. Ob zuverlässig?

Eschenbach (Kloster, Kt. Luzern). Ölgemälde auf der KAPELLBRÜCKE in Luzern, Nr. 19. Ansicht aus der Vogelperspektive.

Ettiswil, Kt. Luzern. LUZERNER SCHILLING (reproduziert in der Textausgabe, S. 165). Darstellung der Kirche, von zweifelhafter Zuverlässigkeit.

Falkenstein (Alt-), Kt. Solothurn. MEISNER V 11 „Clauss in Schweitz"; leidlich gute, wahrscheinlich von Mathäus Merian aufgenommene Abbildung.

Falkenstein (Neu-), Kt. Solothurn. MEISNER V 17, etwas flauer Stich.

Feldbach (Kloster, Kt. Thurgau). FELDBACHER ALTAR im Histor. Museum zu Frauenfeld (reproduziert im Katalog der mittelalterlichen Ausstellung zu Stein a./Rh., 1895; dazu Katalog des thurg. Histor. Museums; J. R. Rahn, Die mittelalterlichen Architektur- und Kunstdenkmäler des Kantons Thurgau, Feldbach). Etwas schematische, aber in den Hauptzügen zuverlässige Abbildung.

Frauenfeld. STUMPF 98[b] (Histor. Kalender 1896, 125; 1897, 192; Rahn, Die mittelalterlichen Architektur- und Kunstdenkmäler des Kantons Thurgau, S. 135); von Süden, wenig abgekürzte, tüchtige Ansicht und schätzbare Ergänzung zu Merians recht ungenauem Stich, der von der Nordseite gezeichnet ist. Beachtenswert bei Stumpf die Wiedergabe der nördlichen Stadtbefestigung und des südwestlichen Stadtthores. — Die gedeckte Holzbrücke zu Füssen des Burghügels ist bei Merian frei zugänglich, bei Stumpf aber durch eine gezinnte Mauer gedeckt. — MURER, Zürcher Karte 1566. Stark abgekürzt und ohne besonderen Wert. — (Zum Verzeichnis der späteren Ansichten bei Rahn (a. a. O. S. 147) sei noch ein 1660 datiertes Stadtbild im Chor der Pfarrkirche von Frauenfeld nachgetragen.)

Freiburg. 1. Die ältesten, sehr wenig zuverlässigen Abbildungen bietet TSCHACHTLAN 186, 190, 217 (Fig. 58), 218, 328, 348. Vom wirklichen Bestande geben diese Bilder nur unbestimmte Reminiscenzen an das Quartier Au und den Mauerzug auf der Höhe des Schönenberges. 186 stellt den „Jaquemart", einen Glockenturm mit automatischer Figur des Glockenschlägers dar.

2. Drei Abbildungen (Stumpf und Münster) führen auf eine gemeinschaftliche Vorlage zurück, die nicht in Stumpf selbst, sondern in einer anderen, verlorenen Originalaufnahme zu suchen sein dürfte. Die älteste erhaltene Redaktion giebt

Stumpf 255 (reproduziert im Histor. Kalender 1896, 100; 1897, 193);
- verkleinerter Nachschnitt: Brandt 302[b];
  - nach letzterem: XIII Orte;
  - ebenso: Simler ed. 1577, 63[b];
  - wiederholt in: Münster ed. 1629;
  - nachgestochen: Bruyn I 32;
- direkt nach Stumpf: Simler ed. 1576, 67[b];
- geringer Nachstich: Meisner II 18.

Münster ed. 1578, 534, mit Monogramm FO;

Münster ed. 1628, 739, mit einem aus HLS gebildeten Monogramm.

Diese Ansichten sind von Norden genommen. Stumpf ist sehr stark vereinfacht und für Einzelheiten kaum brauchbar. Alles überragt in der Mitte des Bildes der unverhältnismässig gross gezeichnete Turm von St-Nicolas. Besser sind Münsters Abbildungen. Eine gewisse Bedeutung haben diese Holzschnitte nur wegen der Wiedergabe der Nordseite des Augustinerklosters in der Au und der Häuserreihe der „rue du pont suspendu" über der steilen Uferböschung der Saane. Der steile Hang war durch Hecken und vereinzelte Mauerstücke gesichert.

3. Grosses, 1825 und 1884 leider stark restauriertes Ölgemälde im Kantonalmuseum zu Freiburg, 1582 von GREGORIUS SICKINGER, dessen Monogramm vorhanden ist, gemalt. Rechts unten ein vom Schulmeister Fridolin Lutenschlager verfasster Lobspruch auf die Stadt. Die sehr zuverlässige Vedute ist von Süden genommen. Vgl. F. A. Zetter und J. Zemp: Gregorius Sickinger, S.-A. aus dem Anzeiger für schweiz. Altertumskunde, 1896.

4. Zwei Kupferstiche von MARTIN MARTINI, von der Südseite. Eine grössere Redaktion, welche auch eine Ansicht des Hauptportales der Kathedrale St-Nicolas enthält, ist 1605 datiert. Die Originalkupferplatten befinden sich im Staatsarchiv zu Freiburg. — Die zweite, kleinere Redaktion entstand 1608. Das einzige bis jetzt bekannte Exemplar ist im Besitz von Abbé Gremaud in Freiburg (reproduziert von J. A. Thurler in Freiburg, 1865). Martinis Stich wurde in Freiburg durch Laurenz Werly verlegt. — Merians Stich in der Topographie ist nach Martini, der überhaupt sehr häufig bis ins 18. Jahrhundert hinein benutzt wurde, kopiert.

St. Gallen. 1. HOLZSCHNITT von 1545 (Fig. 67), mit einem Wappen und Monogramm H V (29,8 cm hoch, 41,8 cm breit), ein Exemplar in der Prospektensammlung der Stadtbibliothek in Zürich.

Verkleinerter, doch genauer Nachschnitt: Stumpf 42[b] (reproduziert im Histor. Kalender 1896, 49);

nochmals verkleinert: Stumpf 38, 47[b] u. a. O.;

nach Stumpf radiert bei: Meisner I 17;

Kupferstich nach dem Holzschnitt von 1545: Braun II 41;

wohl nach diesem: Bertius 660.

2. Eisenstich von MELCHIOR FRANK 1596 (reproduziert im Neujahrsblatt des Histor. Vereins von St. Gallen, 1867); Plan-Perspektive von der Ostseite.

3. PERGAMENT-HANDZEICHNUNG in der Stadtbibliothek St. Gallen.

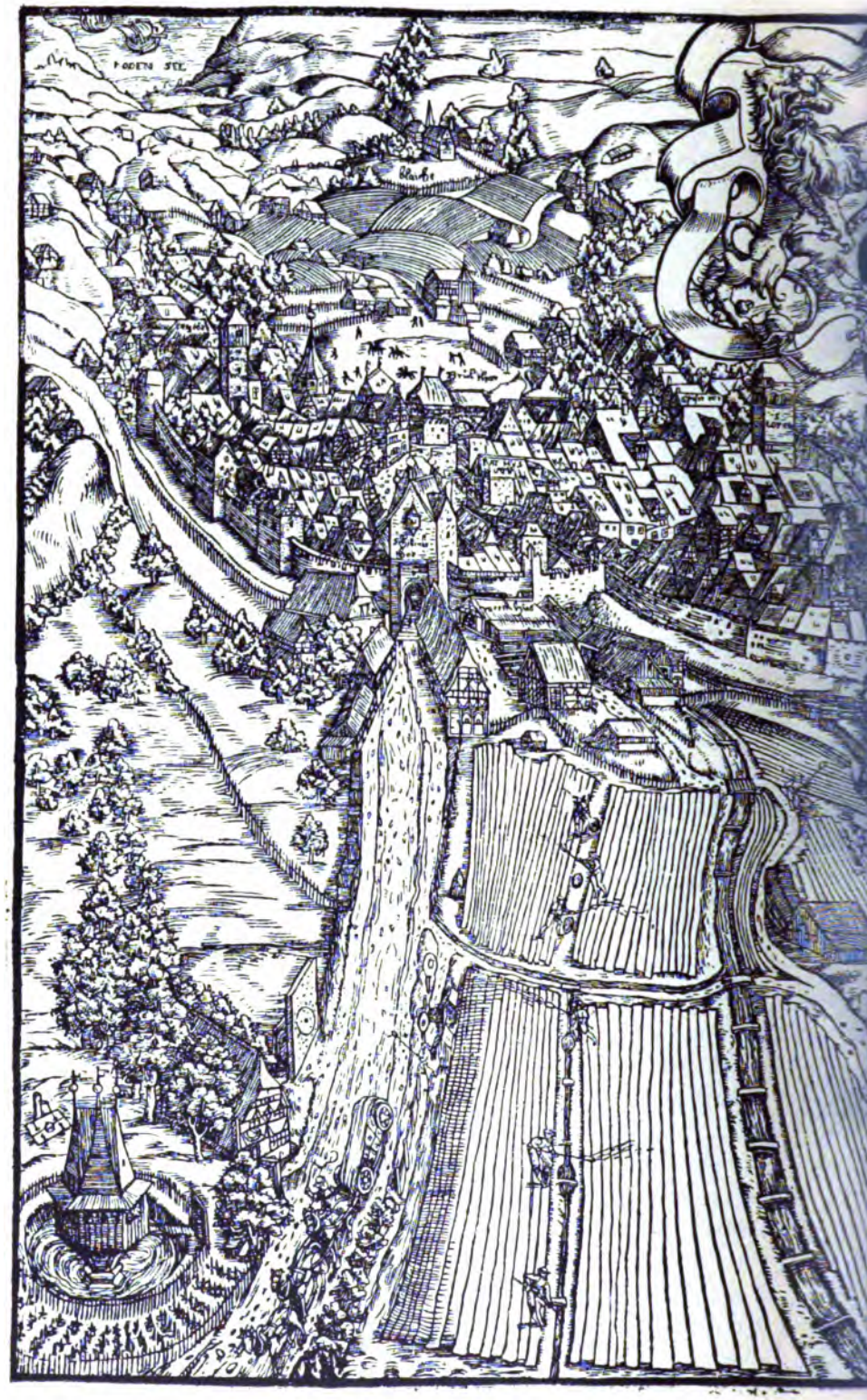
Die späteren Abbildungen verzeichnet von Rahn, Zur Statistik schweizerischer Kunstdenkmäler, Anzeiger für schweiz. Altertumskunde 1886, S. 360.

Melchior Franks vorzügliche Plan-Perspektive ist erklärt im citierten Neujahrsblatt und verwendet von Rahn, a. a. O. Hier deshalb nur einige Beobachtungen aus dem bisher noch nirgends erwähnten Holzschnitt von 1545, neben welchem die Repliken in Stumpf und Bruyn nicht die geringste selbstständige Bedeutung haben und für baugeschichtliche Studien gar nicht in Betracht kommen können.

Der prächtige, von der Südwestseite aufgenommene Holzschnitt muss, weil Stumpfs Stadtbild nach ihm geschnitten ist, auf jene Zeichnung eines Sattlermeisters zurückgehen, von welcher Vadian an Stumpf schrieb (siehe oben S. 142, Anm. 2, und S. 202). Von Abkürzungen und unnatürlicher Hervorhebung wichtigerer Gebäude ist die Ansicht nicht ganz frei, zeichnet sich aber durch eine in jener Zeit noch seltene Gewissenhaftigkeit und gute Beobachtung der Detailformen aus. Die wichtigeren Bauten und Terrainteile sind durch Inschriften bezeichnet: „Bodensee, St. Jakob, Bletzthor, Brülthor, St. Mang, Rathus, Münster, Schibinerthor, werckhus, Spiserthor, St. Lorentz, multerthor, Grienthurn, Buchsenschutzen, Schieshus, Blaich (zweimal), St.-Josef (?), Berneck".

Zur Darstellung der alten *Klosterbauten* (siehe hiezu Rahn, a. a. O.; Hardegger, Schriften des Vereins für Geschichte des Bodensees, 17. Heft, 1888) sei beachtet, dass auf dem Holzschnitt zwischen der St. Gallus- und der St. Michaelskirche ein kleiner Zwischenraum zu bestehen scheint; ob hier ein Fehler der Abbildung vorliegt? Für die Darstellung des grossen *Turmes* muss noch die Ansicht in Vadians Chronik der Äbte, p. 45 (vgl. Vadian, ed. Götzinger I, 243, Anm. 2) berücksichtigt werden. Übereinstimmend ist hier und auf dem Holzschnitt die alte, 1588 zerstörte Bedachung des Turmes wiedergegeben als hoher Spitzhelm, der aus vier Wimpergen hervorwächst und eine grosse Kreuzblume trägt. — Ob wir unter einem auf dem Holzschnitt in der Ecke zwischen Michaelskirche und Schulturm sichtbaren Pultdache die *Thomaskapelle* vermuten dürfen, stehe dahin. Nähere Nachforschung muss ebenfalls noch aufklären, welche Bedeutung das von einer Kreuzblume bekrönte Türmchen einer Kapelle hat, das sich auf dem Holzschnitt nördlich vom Kloster und westlich von der St. Lorenzkirche erhebt. Es fehlt bei Frank, der ungefähr an jener Stelle den Schmalzmarktplatz verzeichnet. — Wertvoll ist auf dem Holzschnitt die Wiedergabe des alten *Turmes von St. Laurenz,* der 1577/78 verändert und mit einem Spitzhelm gedeckt wurde. Auch der *Turm von St. Magnus* erscheint auf den späteren Abbildungen (Frank) mit veränderter Bedachung. Der Holzschnitt giebt ein niedriges Zeltdach auf einem mit Holz verschalten Glockengeschoss.

Sehr schön stellt der Holzschnitt die *westliche Stadtbefestigung* dar. In der Südwest-Ecke (rechts) der Grünturm, dann ein halbrund aus der Mauer vorspringendes Ravelin, worauf das Multerthor folgt. Dieses erscheint im



67. St. Gallen im Ja

des Meisters H V.

Gegensatz zu den späteren Abbildungen noch ohne Staffelgiebel; über der rundbogigen Thoröffnung ist eine grosse Wappenkomposition angebracht: zwei Löwen halten die geneigten, vom Reichsschilde überragten Stadtwappen. Dem Thore war ein geräumiger, gezinnter, rundbogig geöffneter Zwinger vorgebaut. — Nahe bei dem westlichen Anschlusse der neueren Stadtbefestigung an die ältere Circumvallation (d. h. zwischen Multer- und Scheibenerthor) ist auf dem Holzschnitt der Einfluss der Ira in die Stadt von einem viereckigen Türmchen überragt, das als *Wasserthor* (Schutzgatter) gedient haben mag; zur Feststellung der anscheinend sehr originellen Form dieses Türmchens ist die Abbildung leider nicht deutlich genug. — In der östlichen Befestigungslinie giebt der Holzschnitt eine Innenansicht des *Brühlthores*, das deutlich mit einer inneren Holzgalerie (Wehrgang) versehen ist. Nördlich davon (zwischen Brühl- und Bletzthor) erscheint das polygone Spitzdach des *Michaelsturmes*. — Das in der Nähe des Rathauses gelegene *Ira-* oder *Stadtthor*, 1562 um zwei Stockwerke erhöht, stellt sich auf dem Holzschnitt noch in der älteren Gestalt dar: ein unbedecktes, oben mit vorkragendem Zinnenkranz abgeschlossenes Vierkant. Ebenfalls in seiner alten Gestalt erscheint das 1563 neu gebaute *Rathaus*. — Der speziellen Forschung muss es überlassen bleiben, die Vergleichung mit den späteren Prospekten auch bezüglich der übrigen charakteristischen Bauten, die auf dem Holzschnitt dargestellt sind, durchzuführen. — In der Umgebung der Stadt stellt der Holzschnitt sehr hübsch die *Bleichefelder*, den Schiessplatz mit dem *Schützenhaus*, und links vorn eine niedliche Anlage dar, die wohl als ein *Lusthäuschen* (oder Bad?) zu gelten hat: aus der Mitte eines runden, von ringförmigem Rebgarten umschlossenen Teiches erhebt sich ein hölzerner, polygoner Pavillon mit einem zierlich verkreuzten Zeltdache; vom Rebgarten her vermittelt ein hölzerner Steg den Zugang. — Ein grosses, mit Erkern geziertes Fachwerkhaus rechts aussen (also südwestlich von der Stadt) wird das *Nonnenhaus zu St. Leonhard* (vgl. Neujahrsblatt des Histor. Vereins von St. Gallen, 1868) darstellen.

Genf. Holzschnitt in Hartmann Schedels Chronik, Nürnberg 1494, mit Überschrift „Jenff". (Reproduziert bei J. Mayor, L'ancienne Genève, Genf 1896, S. 5.) An einem Stadtthore der Adler als Stadtwappen. Phantastische, unbrauchbare Vedute. — Münster 98/99, mit Monogramm des Hans Rudolf Manuel Deutsch, datiert 1548 (reproduziert bei J. Mayor, L'ancienne Genève, pl. I); schlecht und klein nachgestochen bei Meisner IV 16 (reproduziert bei J. Mayor, S. 1); guter Nachschnitt bei Pinet, Description des Principales Villes, Lyon, Jean d'Ogerolles, 1564 (reproduziert bei J. Mayor, pl. II). Seb. Münsters Abbildung ist nach Rahn (Statistik schweiz. Kunstdenkmäler, Anzeiger für schweiz. Altertumskunde 1884, S. 48) nach Pierre Chouet

gezeichnet. — Etwas allgemein gehalten und ziemlich vereinfacht; die Hauptmonumente durch lateinische Beischriften bezeichnet. Die Abbildung ist nur unter Heranziehung und Vergleichung späterer Prospekte (Merian; Jacob Spons Geschichte von Genf, Lyon 1680 u. a.) zu benutzen.

Glarus. STUMPF 132[b] (reproduziert im Histor. Kalender 1896, 159; 1897, 194). Verkleinerter Nachschnitt Brandt 289; nach diesem: XIII Orte; Simler ed. 1577, 43[b]; Münster ed. 1629, 754; Braun I 32. Direkt nach St.: Simler ed. 1576, 47[b]; und, schlecht nachgestochen: Meisner IV 17. — Ansicht von Süden, die zu Merians von Osten aufgenommener Vedute eine vorzügliche Ergänzung bildet.

Glis bei Brieg, Wallis. *Supersaxhaus,* abgebildet auf dem ALTARBILDE der St. Annakapelle in der Kirche zu Glis (gef. Mitteilung von Herrn Prof. Dr. J. R. Rahn).

Gottlieben, Schloss, Kt. Thurgau. LUZERNER SCHILLING 183, aus der Erinnerung, aber mit bestimmter Ortskenntnis gezeichnete Abbildung von der Südseite. — KOPIE VON BULLINGERS CHRONIK, Stadtbibliothek Zürich, Ms. A 19, fol. 459[b]: Abbildung mit allgemeinen Reminiscenzen an den wirklichen Bestand, doch ohne weitere Bedeutung (vgl. Rahn, Die mittelalterlichen Architektur- und Kunstdenkmäler des Kantons Thurgau, S. 168).

Greifenberg bei Bäretswil, Kt. Zürich. EDLIBACHS Wappenbuch zu Donaueschingen (reproduziert bei Zeller, Zürcherische Burgen, Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft XXIII, S. 281); näheres bei Zeller a. a. O.

Greifensee. EDLIBACH ORIGINAL 95 (frei reproduziert bei Dändliker, Schweizergeschichte, 2. Bd.): die 1506 erbaute *Kapelle* auf der Blutgerichtsstätte, wohl durchaus zuverlässige Abbildung. — EDLIBACH ORIGINAL 80, 82, 84; Edlibach Kopie 49, 50, 51[b] (nach Original reproduziert bei Zeller, Zürcherische Burgen, Mitteilungen der Antiquar. Gesellsch. Bd. XXIII, S. 315). Rekonstruktionen des 1444 verbrannten Städtchens, die in der Gesamtanlage sicher gewisse Erinnerungen an den alten Bestand überliefern, in den Einzelheiten dagegen natürlich unzuverlässig sind. — Das neue Greifensee giebt STUMPF 126, vom See aus gesehen. Tüchtige, doch nicht ganz fehlerlose Ansicht. — MURER, Zürcher Karte 1566, sehr stark vereinfacht. — Dazu WICKIANA F 13, fol. 49: hübsche Abbildung, doch für die Einzelheiten weniger zuverlässig als Stumpf; einzelne Züge sind phantastische Zuthat. — BULLINGERS CHRONIK (Kopie in Basel) II, ziemlich genaue Ansicht.

Grüningen. Edlibach Original 66 (reproduziert bei Zeller, Zürcherische Burgen. Mitteil. der Antiquar. Gesellsch. XXIII, S. 318). — Edlibach Kopie 41[b]. Recht brave Ansichten, erstere wohl nach der Natur gezeichnet. — Stumpf 124 (reproduziert im Histor. Kalender 1896, 148; 1897, 195) schlecht nachgestochen bei Meisner III 16, giebt Städtchen und Burg von der entgegengesetzten Seite, Stumpfs Abbildung wird übrigens völlig ersetzt durch Merian. — Murer, Zürcher Karte 1566. Stark vereinfacht und ohne weitere Bedeutung.

Habsburg. Siehe die Reproduktionen und die Kritik der alten Abbildungen bei Dr. Walther Merz, Die Habsburg. Aarau 1896.

1. Eine Gruppe durchaus unzuverlässiger Ansichten, die alle auf eine phantastische Originalzeichnung zurückgehen, sei hier nur erwähnt, weil diese Abbildungen fälschlich als zuverlässig betrachtet worden sind. Es ist möglich, dass die diesen Abbildungen zu Grunde liegende Originalzeichnung die Habsburg vor der Zerstörung von 1415 abbilden wollte. Die älteste Redaktion in Hans Jakob Fuggers „Österreichischem Ehrenwerk", 1555, Handschrift der k. k. Hofbibliothek zu Wien, Blatt 110 (reproduziert bei J. Langl, Die Habsburg, Wien 1895, S. 35); mit einigen Abänderungen wiederholt im nämlichen Codex auf Blatt 111, 139 und 162 (fol. 139 reproduziert bei Langl, S. 36); den nämlichen Typus giebt ein Manuskript im steiermärkischen Landesarchiv zu Graz, A 914, fol. 2, von 1563 (reproduziert und besprochen von A. Luschin von Ebengreuth in den Mitteilungen der k. k. Centralkommission, 1881, Nr. 3, S. 65). Ebenso ein Manuskript des 16. Jahrhunderts im Besitz von Herrn Jost Meyer-am Rhyn in Luzern und eine Kopie in der Stadtbibliothek Luzern. — Manuskript, Kopie des Tschudischen Wappenbuches, Anfang des 17. Jahrhunderts, in der Stadtbibliothek zu Bern (Stantzische Schriften), geschrieben von einem Wettinger Konventual. — Chronik, geschrieben 1563 und 1564, in der v. Mülinenschen Bibliothek in Bern, fol. 56, mit Datum 1562 (Mitteilung von Sr. Hochw. Mons. J. Stammler, Pfarrer in Bern). Diese Abbildungen können unmöglich mit den örtlichen Verhältnissen in Einklang gebracht werden, selbst dann nicht, wenn man annehmen könnte, ein an der Ostspitze der Anlage ursprünglich vorhandener Rundturm hätte noch im 16. Jahrhundert bestanden und sei auf diesen Abbildungen dargestellt. Zudem fehlt auf diesen Abbildungen der alte, mächtige, viereckige Burgturm im Westen der Anlage völlig. — Zur nämlichen Familie unzuverlässiger Ansichten gehört die Abbildung bei Meisner V 22, nach welcher diejenige in Merians Topographie kopiert ist. — Zur nämlichen Gruppe gehört ferner die Ansicht bei Hopenhauser, Habsburgische Cronik, Marburg 1631.

2. Den Bestand in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts giebt sehr gut eine Zeichnung des Aarauer Glasmalers HANS ULRICH FISCH in einem 1634 datierten Wappenbuch, Bürgerbibliothek Luzern Ms. 234, wieder (reproduziert bei Krieg von Hochfelden, Geschichte der Habsburg. Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich, XI, siehe auch Merz, Hans Ulrich Fisch, Aarau 1894, S. 17).

Hallwil (Schloss). Schöne, zuverlässige Ansicht auf einem GLASGEMÄLDE (Rundscheibe) von 1540 (Stifter: „Hans Wolff von Hapsburg") im Besitz von Herrn von Hallwil in Stockholm. Ausgezeichnet gute Abbildung. (Eine Pause besitzt das schweizerische Landesmuseum.)

Hohenrain, Kt. Luzern. Ölgemälde auf der KAPELLBRÜCKE in Luzern, Nr. 22. Gute Abbildung.

„***Intzlingen*** in Schweitz". MEISNER V 26. Prächtige Weiherburg.

Kaiserstuhl. STUMPF 130 (reproduziert im Histor. Kalender für den Kt. Aargau, 1895; Schweiz. histor. Kalender 1897, 146); schlechter Nachstich bei Meisner III 20. Stark vereinfachte, sonst aber zuverlässige Abbildung. — MURER, Zürcher Karte 1566. Sehr stark vereinfacht. — WICKIANA 1580 F 29: kleine Abbildung; auf dem nämlichen Bilde das Schloss *Rötelen* und die beiden *Wasserstelz.*

Kappel, Kloster. Älteste, recht ungenaue Abbildung der Klosterkirche auf der „ESCHENBACHER TAFEL" von 1434 (Sammlung der Antiquar. Gesellschaft in Zürich). — STUMPF 186[b] (ed. 1548!): kleine, doch gute Ansicht des Klosters (reproduziert in den Mitteilungen der Antiquar. Gesellsch. in Zürich, LVI, S. 221). — MURER, Zürcher Karte 1566. Sehr stark vereinfacht und ohne weitere Bedeutung. — SILBERISEN, Reimchronik des 2. Kappelerkrieges fol. 4[b] und 6: sehr kleine und flüchtige Abbildung. — KOPIE DER BULLINGERSCHEN CHRONIK, Ms. A 19 der Zürcher Stadtbibliothek. Fol. 281[b] kolorierte Handzeichnung, in der Gesamtanlage ziemlich richtig, in allen Einzelheiten ungenau. — Die späteren Ansichten zusammengestellt in den Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft Zürich, LVI, S. 257.

Kiburg. Älteste Abbildung bei EDLIBACH Wappenbuch in Donaueschingen (reproduziert in den Mitteilungen der Antiquar. Gesellsch. Zürich, Bd. XXIII, S. 329); etwas vereinfachte, aber in den Hauptzügen zuverlässige Ansicht. — STUMPF 69[b], nachgestochen bei Meisner IV 23; flüchtige, wenig zuverlässige Abbildung. — Kleine Abbildung auf einem GLASGEMÄLDE von 1564

in der Kunsthalle von Winterthur, siehe „Win erthur“. — MURER, Zürcher Karte 1566. Ordentliche Abbildung. — Wickiana 1586, F 33: Aquarell nach Stumpf. — Gestickter TEPPICH von 1619 in der Sammlung Pallavicini zu Florenz (eine Kopie desselben auf Schloss Kiburg); gute Abbildung von Nordwesten. — Dazu Merians Topographie. (Siehe auch: H. Zeller-Werdmüller, Zürcherische Burgen, Mitteilungen der Antiquar. Gesellschaft in Zürich, Bd. XXIII, Heft 6.)

Klingnau. STUMPF 131[b] (reproduziert im Histor. Kalender für den Kt. Aargau, 1895; Schweiz. Histor. Kalender 1897, 157); nachgestochen bei Meisner III 21. Sehr allgemein gehaltene, flüchtige und stark vereinfachte Abbildung, die nur dadurch etwelche Bedeutung erhält, dass sie von der Gegenseite der Merianischen Vedute aufgenommen ist. — Aus St. geht hervor, dass die Landseite in weiterem Umkreise durch eine gezinnte Mauer gedeckt war. Deutlich ist auch der Aufgang zum Schlosse angegeben; er bestand aus einer hölzernen, durch ein Thörchen bewehrten Brücke. — Bei St. fehlt die Kirche St. Johann. — Wickiana F 33 (1586); sichtlich mit Benutzung von Stumpf gezeichnet und ganz ohne selbständigen Wert.

Königsfelden. STUMPFS KOPIE nach Brennwald 80[b]. Flaue Abbildung des Klosters; für einzelne Details, wie z. B. die Krone auf dem schlanken Dachreiter immerhin zuverlässig. — „ÖSTERREICHISCHES EHRENWERK“ von Hans Jacob Fugger, Ms. von 1555 in der k. k. Hofbibliothek zu Wien, I. Bd., fol. 162. — Manuskript A 914 der steiermärkischen Landesbibliothek in Graz von 1563, fol. 11 (vgl. Mitteilungen der k. k. Centralkommission, 1881, S. 63). — Manuskript des 16. Jahrhunderts im Besitz von Herrn Jost Meyer-am Rhyn in Luzern, vielleicht von der Hand des Renward Cysat. — Kopie in der Stadtbibliothek Luzern. Flaue, sämtlich auf ein nämliches Original zurückgehende Abbildungen. — Ebendort Abbildung des *Fürstengrabes* in der Kirche. — Dasselbe, leidlich gut, auch bei WURSTISEN 195.

Laufen und Rheinfall. STUMPF 79 (reproduziert im Histor. Kalender 1896, 90; 1897, 198); nachgestochen bei Meisner IV 24. Kleine, aber zuverlässige Abbildung, die genauer ist als Merians Stich in der Topographie. Das Schlösschen *Werd* im Vordergrund ist bei St. richtig wiedergegeben. — MURER, Zürcher Karte 1566. Vereinfachte, aber ordentliche Ansicht. — Scheibenriss von DANIEL LINDTMAYER, im Frühjahr 1895 an der Auktion 50 von Amsler & Ruthardt in Berlin versteigert (Katalog Nr. 45), sehr hübsche Ansicht von Schloss Laufen, Rheinfall und Schlösschen Werd. — RÜEGER, Schaffhauser Chronik fol. 180, Zeichnung von Hans Caspar Lang; schöne, treue Abbildung der nämlichen Partien, wozu noch Mühle, Hammerschmitten,

und die alte Kirche von Neuhausen kommen (vgl. Textedition der Rüegerschen Chronik, Bd. I, 1884, S. 113). — Von *Schlösschen* WERD eine hübsche Abbildung von 1631 im Schaffhauser Staatsarchiv (reproduziert bei J. R. Rahn, Statistik, Anzeiger für schweiz. Altertumskunde 1889, S. 284.)

Lausanne. Prospekt von DANIEL BUTTET im Munizipalitätszimmer des Rathauses, undatiert; benutzt bei Merian (Mitteilung von Herrn Prof. Dr. J. R. Rahn).

Lenzburg. STUMPF 243 (reproduziert im Histor. Kalender für den Kt. Aargau, 1895; Schweiz. histor. Kalender 1896, 16); von der Nordseite. Links oben das *Schloss*, rechts oben der *Staufberg*. Die Abbildung des *Städtchens* ist sehr stark vereinfacht, aber wegen der Aufnahme aus hohem Standpunkt doch wertvoll als Ergänzung zu Merians Stich, der keinen Einblick in das Innere der Stadt gewährt; Merians Stich zeichnet sich übrigens nicht durch Genauigkeit aus. — Die beste Abbildung von Stadt und Schloss enthält eine grosse PLAN-PERSPEKTIVE aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts im Berner Staatsarchiv.

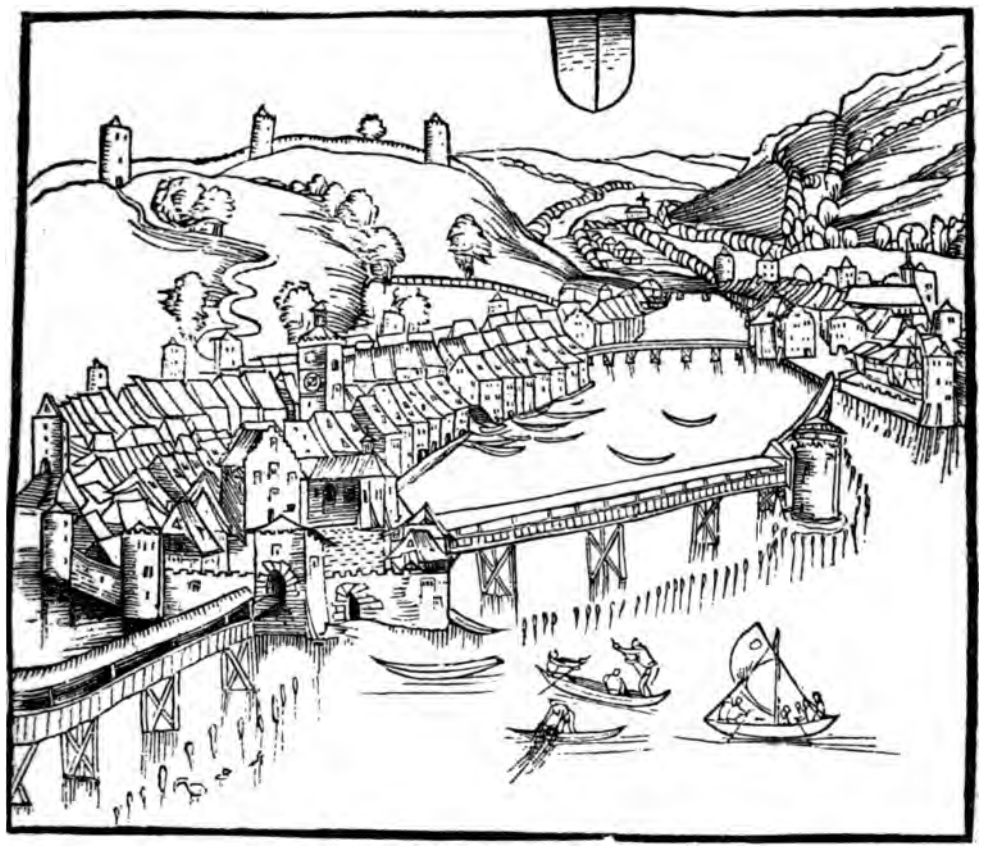
Liestal. STUMPF 384, schlecht nachgestochen bei Meisner III 23; aus tiefem Standpunkt gesehen; sehr flaue Abbildung, die zur baugeschichtlichen Forschung unbrauchbar ist.

Luzern. 1. Älteste Abbildung ETTERLIN (1507), Fig. 68. Primitiver Holzschnitt. Die Stadt ist vom See (Ostseite) aus gesehen und im Gegensinne (Spiegelbild) ziemlich summarisch wiedergegeben. — Münster, Ausgabe 1550 und 1552, p. 367 ist ein treuer Nachschnitt. — Von Fehlern der Ansicht Etterlins sind zu notieren: die Musegg liegt zu hoch, die Türme sind fälschlich rund.

2. Eine Anzahl guter und wissenschaftlich brauchbarer Abbildungen im LUZERNER SCHILLING. Die baugeschichtlichen Ergebnisse aus diesen Abbildungen sind grösstenteils bereits veröffentlicht. Zunächst bei Th. von Liebenau, Das alte Luzern; dann Rahn, Statistik, Anzeiger 1885; einzelnes neu bei K. Lütolf, Luzernische Gothik (Monatrosen des schweiz. Studentenvereins 1888). Hier ist vor allem der Zuverlässigkeitsgrad der einzelnen Abbildungen festzustellen, dazu kommt eine Nachlese baugeschichtlicher Beobachtungen.

Fol. 4^b *Stift im Hof;* wertlos, phantastisch. — 53^b die *Hofkirche* von Nordwest, 81^b, 82 von Süden, 122^b von Nordwest. Bezüglich der Gesamtanlage recht zuverlässig, wie der Vergleich mit der ältesten Ansicht im VOGTISCHEN URBAR (1496) zeigt. Diese Abbildungen benutzt von Rahn, Stat.

Anz. 1885, 182. Besonders bemerkenswert die Darstellungen des romanischen Nordturmes, der 1504—25, also gerade zu Schillings Zeit, neu gebaut wurde; Schilling führt somit einen damals schon nicht mehr bestehenden Bau vor; ob mit voller Zuverlässigkeit, steht dahin. Bemerkenswert ist die Darstellung der alten Umfriedung der Kirche; sie bestand aus einer niedrigen Mauer, an deren Stelle nachmals die prächtigen Renaissance-Arkaden traten. — Ein



68. Luzern in Etterlins Chronik, 1507.

bei Schilling (81b und 82) und auf einem Gemälde der Kapellbrücke abgebildeter thorartiger Anbau an der Südseite des Südturmes ist heute noch durch die schräg ansteigende Spur des ehemaligen Daches nachzuweisen. (Weitere Abbildungen der alten Hofkirche werden unter Nr. 7 aufgezählt.) Völlig wertlos sind bei Schilling die Bilder mit Darstellungen des Baues luzernischer Kirchen, so der *Franziskanerkirche* fol. 7; nur die *St. Peterskapelle* Fol. 7b ist tüchtig wiedergegeben.

Fol. 68b. Tüchtige, vom See aus gesehene Abbildung des *östlichen Stadtteiles*. Links im Vordergrunde der Wasserturm, dann die Kapellbrücke; in der Mitte die St. Peterskapelle, der Bagharzturm, das Hofthor, der Lederturm und rechts ein Teil der Hofbrücke; in der Höhe die Musegg. — 89b: *Östlicher Stadtteil,* vom See aus gesehen. Links der Bagharzturm, rechts Hofbrücke und Umgebung der Hofkirche. — 166: *Hofbrücke* und ein Teil der *Musegg,* etwas schematisch gezeichnet. — 265: dasselbe, in tüchtiger Wiedergabe. Links das Hofthor, in der Höhe die Musegg; der Bagharzturm fehlt. — 278 (Abfahrt zu Schiff), reproduziert im „Alten Luzern", Titelbild. Links das *Hofthor* mit Stadtwappen und Brustbild von St. Leodegar. Über der *Hofbrücke,* welche den Vordergrund des Bildes abschliesst, sieht man hölzerne Privathäuser mit Lauben und drei Türme von der älteren Stadtbefestigung; alles überragt der Zug der Musegg mit vier Türmen. — 286 (von der Hand B), flüchtige, doch naturtreue Abbildung, vom See aus gesehen. Dargestellt sind: der Freienhof (links), die Kapellbrücke mit Wasserturm, Hofthor und Hofbrücke. — Diese Gruppe von Abbildungen belehrt zunächst über die Gestalt des *Hofthores* (am besten 68b, 265, 278). Die *St. Peterskapelle* erscheint mit „Käsbissen"turm, wie noch auf Martin Martinis Prospekt. Über die Abbildungen des *Bagharzturmes* vgl. Statistik, Anzeiger 1885, 167; Das alte Luzern 128, Lütolf 478. Dabei ist festzuhalten, dass Schilling (89b) hier ein zu seiner Zeit schon nicht mehr bestehendes Bauwerk darstellt, denn der Bagharzturm war 1495 verbrannt (D. A. L. 128). Die Treue der Darstellung ist deshalb etwas zweifelhaft. Sicher dürfte nur das sein, dass der alte Bagharzturm viereckig war, was der Zeichner aus der Erinnerung wohl noch wissen konnte; über die Einzelheiten ist keine Sicherheit zu erlangen. So steht dahin, ob der Turm wirklich mit einem hölzernen zweigeschossigen Ausbau versehen war, wie man nach 89b annehmen, bei 43 aber bezweifeln möchte. Am richtigsten giebt 286 den Turm, dessen Neubau 1500 begonnen wurde (D. A. L. 128), als niedrigen (unvollendeten) Rundturm. — Über die Bemalung von Musegg-Türmen vgl. D. A. L. 284. — Die *hölzernen Brücken,* die zugleich der See-Verteidigung als Wehrgang dienten, sind sowohl bei Etterlin, wie auf den Schillingschen Abbildungen seewärts von einem einfachen Palissadenzuge begleitet; auf Martinis Prospekt ist die Schwirrenreihe der Kapellbrücke bereits verschwunden. — Eine 89b und 166 dargestellte Unterbrechung der Palissadenreihe vor der äusseren Hofbrücke durch einen hölzernen Steg, der sich auch bei Martini findet, hängt mit einem dort bestehenden Fahr zusammen (vgl. D. A. L. 172). — Unbeachtet blieb bisher das bei Schilling 68b und 89b, bei Martini dagegen aus perspektivischen Gründen nicht sichtbare *Wasserthor* am nördlichen, etwas erhöhten Ende der Kapellbrücke. Die Durchfahrt ist durch eine aufziehbare hölzerne Bretterwand verhindert. Von dieser Vorrichtung hat sich heute noch ein seitlicher Pfosten

mit einer ca. 8 cm breiten Nut erhalten. Dieses Fallthor ist vielleicht identisch mit dem nach D. A. L. 108 im Jahre 1478 errichteten „Schutzgatter".

Fol. 204[b] Ansicht des *Weggisthores* mit den angrenzenden Privathäusern, darüber als Hintergrund die mit Reben bepflanzte Höhe der Musegg. — 121[b], reproduziert D. A. L. zu S. 289. In der Mitte das *äussere Weggisthor;* rechts ausserhalb desselben der *„grosse Heiland"* (vgl. D. A. L. 289, Lütolf 489). Bei Martini ist das Weggisthor verändert; es ist nicht auszumachen, ob ein Umbau stattgefunden habe (wie Lütolf 481 annimmt), oder ob Schillings Darstellungen fehlerhaft sind. — Fol. 284[b] (von der Hand B), flüchtige Abbildung der Museggtürme.

Fol. 88 *Krienbachthor* und *Ketzerturm* in sehr treuer, zuverlässiger Darstellung, wie die genaue Übereinstimmung mit Martini beweist. Die malerische Anlage erscheint rechts in perspektivischer Verkürzung.

Fol. 123[b] *Baslerthor* und *Judenturm* von aussen gesehen. Im Vordergrund die zum Baslerthor führende Strasse; rechts von derselben der von Hecken umzogene *Kurzweilplatz;* an der Strasse steht ein Wirtshaus; links zieht sich zwischen Strasse und Reussufer der *Armbrustschützenplatz* hin, der seitlich durch niedrige Mauern begrenzt ist. Der Schützenstand ist auf Rollen beweglich; die mit einem hölzernen Dächlein geschützte Zielscheibe befindet sich am Judenturm. Dieser erscheint hier fälschlich mit vier runden Ecktürmchen; nach späteren zuverlässigen Abbildungen sprangen die halbrunden Erker erst in der Höhe vor. Das Baslerthor, eine stattliche Doppelanlage, ist tüchtig wiedergegeben. Über diesen Stadtteil noch D. A. L. 19, Lütolf 482, 484. — Fol. 90[b] dieselbe Ansicht in treuer Übereinstimmung mit voriger; ebenso 130, 164[b], 193[b]. Die letztere Abbildung lässt jenseits der Reuss die Musegg ansteigen. An Stelle des 1513 (D. A. L. 279) als Rundturm neugebauten „Nöllithores" ist der frühere Bau, nämlich der viereckige, stadtwärts offene *„rote Turm"* dargestellt.

Fol. 64[b], Pfistergasse mit Bruchthor, wenig zuverlässig. — Fol. 217[b] Blick auf das *rechte Reussufer* von der Stelle des heutigen Korporationshauses (Stadtbibliothek) aus. Im Vordergrund der durch einen hölzernen Steg überbrückte Einfluss des Krienbaches in die Reuss, links die Spreuerbrücke, an welcher ein Bild der Kreuzabnahme hängt (erwähnt D. A. L. 275). Rechts die Reussbrücke, die anstossenden Häuser des jenseitigen Ufers und die Häuser „im Zöpfli". Unterhalb der Reussbrücke die „Schwelle". — Tüchtige, und selbst für Einzelheiten ganz zuverlässige Abbildung, wie die Vergleichung mit Martini bezeugt. Die Abbildung citiert in D. A. L. 262. — Fol. 181 (reproduziert in der Textausgabe der Chronik S. 145). Blick von der Klein-Stadt (Gegend der heutigen Jesuitenkirche) nach dem *Gross-Stadtufer.* Das kleinstädtische Ufer ist mit grossen Steinplatten gepflastert. Rechts im Vordergrunde ein Teil des Freienhofes mit Schwibbogen im Erdgeschoss. Links die

Reussbrücke (verkürzt). Im Hintergrunde die Musegg. Am jenseitigen Ufer ist das Zunfthaus zu Schützen erkenntlich. — Fol. 80b, reproduziert D. A. L. 143. Blick reussabwärts, etwa von der Kapellbrücke aus. Etwas flüchtig und für Einzelheiten kaum zuverlässig. Auf dem *alten Rathaus* erhebt sich ein Türmchen (vgl. D. A. L. 239). — Fol. 111, Partie *unter der Egg*, von der Reuss aus gesehen. Rechts im Vordergrund an einem Pfeiler des auf Hallen gebauten alten Kaufhauses ein Relief mit Datum 1467, wohl in treuer Darstellung; das Kaufhaus selbst ist wohl durchaus unzuverlässig gezeichnet, denn es war schon 1484 durch das Rathaus verdrängt worden. (Das Nähere Lütolf 591, vgl. D. A. L. 215). — Fol. 310b. Oberer Teil des *Mühlenplatzes*, recht zuverlässige Abbildung. (Eine Reproduktion folgt im letzten Teil dieses Buches.) Rechts im Vordergrunde das Haus zum Schwert, dahinter das Gasthaus zum Rössli, und links davon das Haus zum Raben, alle durch Hauszeichen individualisiert. Die Abbildung erwähnt D. A. L. 191, N. 1; mit Martini verglichen bei Lütolf 591. — Fol. 6b, 10, 206, 261b, 153 (Hand B; erstere reproduziert D. A. L. 235, wiederholt bei Th. von Liebenau, Das Gasthof- und Wirtschaftswesen der Schweiz in älterer Zeit. Zürich 1891, S. 89): Abbildungen des *Weinmarktes* und des dortigen *Brunnens*. Über die einzelnen Häuser D. A. L. 220, 254, und einlässlicher Lütolf 588, 590, wo die Abweichungen Martinis notiert sind. Über den Brunnen D. A. L. 222; einlässlichere Heranziehung der Abbildungen bei Lütolf 490, wo mit Recht die Darstellung des „alten" hölzernen Brunnens (6b) in Zweifel gezogen wird. Fol. 206 und 261 ist der steinerne Brunnen ohne die Figuren der Geharnischten gezeichnet; beste Abbildung des steinernen Brunnens vor den Restaurationen der Renaissancezeit auf fol. 153. — Fol. 6. Façade des *Zunfthauses zu Schneidern*; da 1553 ein Neubau erstellt wurde, kann nicht ermittelt werden, ob Schilling den alten Bau treu wiedergebe. — Fol. 281b (Fig. 69) *Kornmarkt* mit dem *Rathause* im Hintergrund. Ob letzteres ganz treu dargestellt sei, ist nicht sicher zu entscheiden; über die interessante Bemalung des Turmes vgl. D. A. L. 192.

Abbildungen von *Interieurs*. Fol. 2 (reproduziert Textausgabe, Titelblatt); 87, 111, 121, 123b, 124, 131, 142, 306 u. a.: *Luzerner Ratsstube*, ein getäfelter Raum; links neben dem Eingange der grüne Kachelofen. Besonders bemerkenswert der Schmuck der Fenster mit den schräg gestellten Fähnchen der eidgenössischen Orte. Eine der erwähnten Abbildungen (111) giebt diese Glasmalereien etwas abweichend wieder, indem hier die Fähnchen von Pannerträgern gehalten werden. — Fol. 129b. *Folterkammer* im obersten Geschosse des Wasserturmes mit der Vorrichtung zum „Strecken" der Delinquenten. Gute Abbildung dieses Raumes; erwähnt bei D. A. L. 116. — Fol. 110 (s. oben Fig. 26), Gemach in einem tieferen Geschosse des Wasserturmes, mit Abbildung der Burgunderbeute.

69. Versammlung vor dem Rathause in Luzern. (Aus dem Luzerner Schilling fol. 281 b

3. STUMPF 196 (reproduziert Histor. Kalender 1896, 141; 1897, 196); verkleinerter Nachschnitt: Brandt 278; nach diesem: XIII Orte; ebenso: Simler ed. 1577, 24; nachgestochen bei: Bruyn. I 32; direkt nach St. geschnitten: Simler ed. 1576, 27; in feiner Miniaturmalerei kopiert von Franz Fallenter 1572, in einem Manuskripte (Rudolf Pfyffers Romreise) im Besitz von Herrn Bibliothekar F. J. Schiffmann in Luzern; nach St. schlecht radiert: Meisner III 24; Bertius 596. — Ziemlich ungenaue, von der Südseite genommene, stark vereinfachte Gesamtansicht; die Hofkirche St.-Leodegar fehlt; der westliche Zug der Museggbefestigung ist falsch gezeichnet.

4. Hintergrund der Luzerner STANDESSCHEIBE aus Muri, von Carl v. Ägeri, jetzt in Aarau, von 1558 (reproduziert in „Die Glasgemälde des ehemaligen Benediktinerklosters Muri". Mit Text von Dr. Th. von Liebenau, herausgeg. von der mittelschweizerischen geographisch-kommerziellen Gesellschaft in Aarau). Die Ansicht, von Nordwesten genommen, giebt links die Gross-, rechts die Klein-Stadt; tüchtige, nach der Natur aufgenommene, aber stark vereinfachte Abbildung.

5. Kupferstich von MARTIN MARTINI, 1597; die Originalplatten im Stadtarchiv zu Luzern (reproduziert in neuen Abdrücken; weitere Reproduktionen: Festzeitung des centralschweiz. Schützenfestes in Luzern, Juli 1889, Nr. 6; Festschrift des Architekten- und Ingenieurvereins, Luzern 1893; Essenwein, Die Kriegsbaukunst, Darmstadt 1889, S. 40); nachgestochen von Merian für die Topographie, sowie von Wenzel Hollar in einem schönen Stich von ca. 1650, kopiert auf Bild Nr. 6 der Kapellbrücke in Luzern, und vielen andern Orten. — Grosse, ausgezeichnet schöne Ansicht von der Südseite; allerdings nicht durchaus fehlerfrei, doch eine der besten Veduten, welche die Schweiz aus dem 16. Jahrhundert überhaupt besitzt.

6. Ölgemälde auf der KAPELLBRÜCKE in Luzern, Nr. 3: ungefähre Rekonstruktion des ältesten Luzern, ganz ohne baugeschichtlichen Wert. Nr. 4: *Hofkirche,* mit phantastischer Rekonstruktion der alten (romanischen) Türme. Nr. 5: Bau der Hofkirche, wertlos. Nr. 17: *Franziskanerkirche* von der Nordseite. Sehr hübsche, treue Abbildung, aus welcher auf die Gestalt der St. Antoniuskapelle vor dem Neubau von 1656, sowie auf die Malerei über dem Seitenportal (Mariä Krönung) zu schliessen ist. Rechts im Hintergrunde das nach innen offene (!) *Krienbachthor.* Nr. 33: Stadtbild von der Nordseite, d. h. von der Musegg aus. Nr. 37: „Mordnacht"; eine Partie *„unter der Egg".* Nr. 38: *Östlicher Teil der Stadt,* vom See aus gesehen; im Vordergrund die Hofbrücke und die angrenzenden Uferpartien. Nr. 39: „Museggerumgang". Blick auf die Nordseite der *Musegg.* Rechts vorn der *Nöllithorturm,* vor welchem ein hölzernes Palissaden-Vorwerk besondere Beachtung

verdient; der Eingang zu demselben wird durch ein hölzernes (1707 neu gebautes, D. A. L. 279) Thorhäuschen gedeckt. Nr. 47: sehr schöne, interessante Ansicht der *Hofkirche* von Nordwesten. Nr. 72: Übergabe des Kollegiums an die Jesuiten. Sehr hübsches, anscheinend zuverlässiges Strassenbild. Links in starker Verkürzung der Rittersche Palast (jetzt Regierungsgebäude), daneben (östlich) das durch Aushängeschild bezeichnete Wirtshaus „zum gelben Kreuz" (D. A. L. 98). Gegenüber (rechts) das 1578 erbaute Gymnasium. Auf dem „Platz" ein wohl treu nach der Natur gezeichneter Renaissancebrunnen mit einem Standbilde darauf.

7. Zur Rekonstruktion der alten Hofkirche dient ausser den erwähnten Abbildungen noch weiter: MEDAILLE von 1536 im Staatsarchiv zu Luzern; zwei Gemälde des Kirchenbrandes von 1633 im Kloster WERTHENSTEIN (vgl. J. R. Rahn, Zur Statistik schweizerischer Kunstdenkmäler, Anzeiger 1885, S. 188), wozu als wertvolle Ergänzung noch eine Abbildung in Rudolf Pfyffers Romreise, einem 1592 von FRANZ FALLENTER illustrierten Manuskript im Besitze von Herrn Bibliothekar F. J. Schiffmann in Luzern nachzutragen ist. Eine hübsche Abbildung der Hofkirche giebt ferner MARTIN MOSERS Tafelbild „Gastmahl des reichen Prassers" von 1557 im Historischen Museum zu Luzern. — Endlich eine interessante Ansicht in der Kopie von BULLINGERS CHRONIK, Ms. A 19 der Zürcher Stadtbibliothek, fol. 299.

Mellingen. LUZERNER SCHILLING 41[b] und 244[b]. Aus der Erinnerung gezeichnete Abbildungen mit Reminiscenzen an die Wirklichkeit, doch ohne authentischen Wert. — STUMPF 204[b] (reproduziert Histor. Kalender 1896, 71). Von der Reußseite aus. Gute, doch stark vereinfachte Ansicht; sie wird in den meisten Dingen durch Merians Stich völlig ersetzt. Beachtenswerte Abweichungen von Merian sind: das zu Beginn des 17. Jahrhunderts neugebaute Schloss („Iberg") in der Südost-Ecke der Stadt erscheint bei St. noch in der früheren Gestalt und besteht aus zwei verschiedenen Firsten. — MURER, Zürcher Karte 1566. Stark abgekürzte, neben Stumpf kaum beachtenswerte Ansicht. — (Hier sei noch eine recht brauchbare Abbildung des Städtchens auf einem blau gemalten Ofen, 18. Jahrhundert, im besagten Schlosse [heute Waisenhaus] notiert).

Mönchenstein (Burg). Radierung bei MEISNER V 33.

Münsterlingen, Kloster. WICKIANA von 1582, F 30. Zwei Ansichten von zweifelhafter Zuverlässigkeit.

Muri, Kloster. Vorzüglicher Kupferstich von JOH. KASP. WINTERLIN, Konventual in Muri (1596—1620).

Murten. Von den älteren Redaktionen des Bildes der Schlacht bei Murten (siehe oben S. 48 u. a.) giebt die brauchbarste Abbildung: LUZERNER SCHILLING 108 (Fig. 35). Diese Ansicht wird indessen durch die nach demselben älteren Original reproduzierte vorzügliche Darstellung auf MARTIN MARTINIS Murtenschlacht (1609) völlig ersetzt; besonders bemerkenswert sind die vielgestaltigen Vorwerke aus leichteren Materialien. Dieselben fehlen auf dem Stich in Merians Topographie; in allem übrigen herrscht strenge Übereinstimmung zwischen Martini und Merian.

Muttenz (Baselland). WANDGEMÄLDE in der Kirche zu Lausen, 15. Jahrhundert, als Attribut von St. Barbara: Kirchturm von Muttenz. — WANDGEMÄLDE aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts im Beinhause der Kirche zu Muttenz: Kirche und Dorf. (Siehe J. R. Rahn, Zur Statistik schweizerischer Kunstdenkmäler, Anzeiger 1881, S. 151 u. 152.)

Olten. STUMPF 239 (reproduziert Histor. Kalender 1896, 7; 1897, 197). Kleine, aus tiefem Standpunkt gezeichnete, sehr tüchtige Abbildung; von der Ostseite gesehen. Die Abbildung ist um so wertvoller, da eine Ansicht von Olten bei Merian fehlt.

Oltingen (Basel). MEISNER V 38.

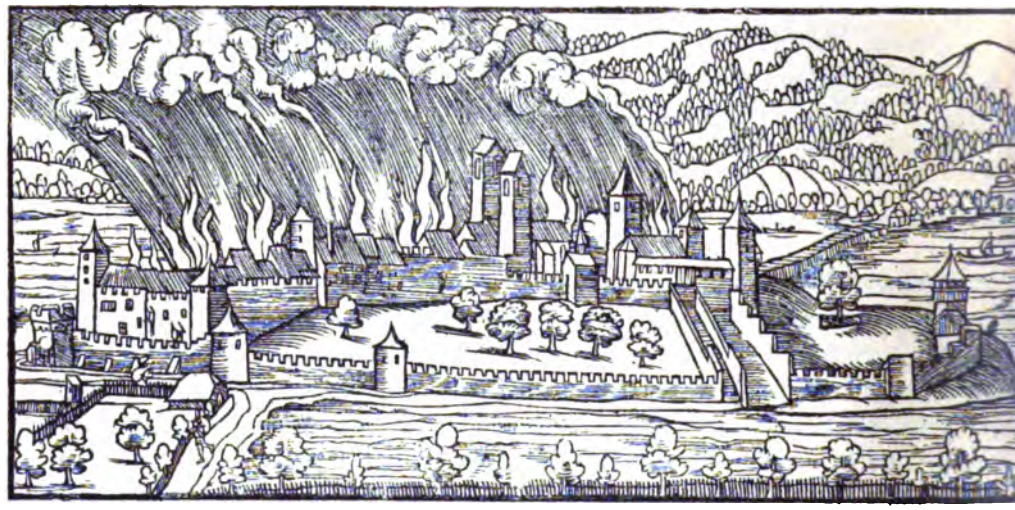
Ranft (Obwalden). Untere Kapelle mit Zelle des Bruder Klaus. Älteste Ansicht LUZERNER SCHILLING 126[b] (reproduziert in der Textausgabe der Chronik). Sichtlich bloss aus der Erinnerung, doch mit bestimmten Reminiscenzen an die Wirklichkeit gezeichnet. — Hintergrund von MARTIN MARTINIS grossem Bruder Klaus (Andresen, Peintre-Graveur IV. Bd., S. 67, Nr. 2); nachgestochen von Hautt in Murers Helvetia sancta, 1648. Die Darstellung zeigt Erinnerungen an die Wirklichkeit. — Gemälde auf der KAPELLBRÜCKE in Luzern, Nr. 62, ca. 1610; etwas ungenaue, doch nicht ganz wertlose Abbildung. — Eine nähere Prüfung wird Dr. R. Durrer in der Statistik der mittelalterlichen Kunstdenkmäler des Kantons Unterwalden vornehmen.

Rheinau, Kloster. Ansicht der alten Kirche: HANDZEICHNUNG, bezeichnet „Felix Lindtmeyer der Aldt Flachmaler von Schaffhusen", 1504, im Besitz von Herrn J. Meyer-am Rhyn in Luzern (J. R. Rahn, Die letzten Tage des Klosters Rheinau. Zürich 1896, S. 13). — Kupferstich von JOH. KASP. WINTERLIN, Konventual in Muri (1596—1620), vom Jahre 1619.

Rapperswil. Abbildungen bei TSCHACHTLAN 750, EDLIBACH ORIGINAL 141, 142 u. a., EDLIBACH KOPIE 82, 82[b] u. a., LUZERNER SCHILLING 40[b], 18,

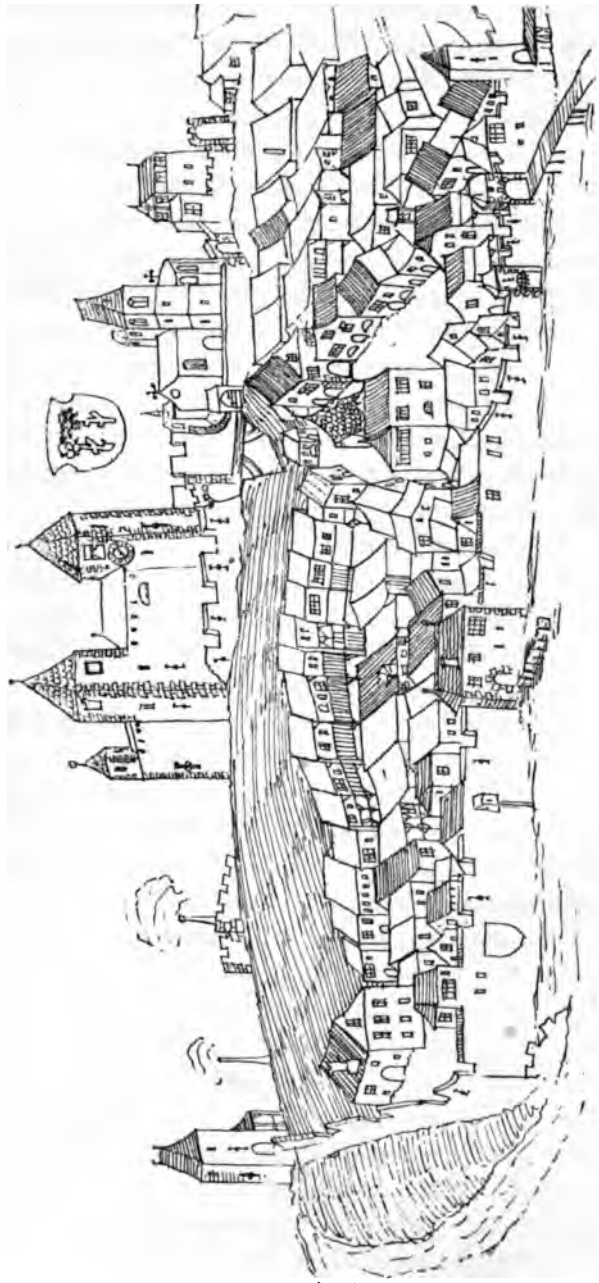
49 sind aus blosser Erinnerung gezeichnet und ganz unzuverlässig. Es kann höchstens aus Edlibach geschlossen werden, dass die westliche Seeseite durch eine Schwirrenreihe geschützt war (vgl. die Reproduktion im Neujahrsblatt des Histor. Vereins von St. Gallen 1892). — STUMPF 140 (Histor. Kalender 1896, 132; 1897, 200, unsere Figur 70), wiederholt 253, stellt die Nordseite des Städtchens dar. STUMPF 141, schlecht nachgestochen bei Meisner II 40, zeigt den westlichen Stadtteil von Norden gesehen. Es sind recht tüchtige, zuverlässige Ansichten, wie für die unverändert gebliebenen Teile die Vergleichung mit Merian, für die abweichenden Partien die Zusammenhaltung mit der folgenden Ansicht (S. 257) ergiebt.

STUMPFS KOPIE NACH BRENNWALD (im folgenden abgekürzt „St. Ms.“) 84[b], Ansicht von Süden, in einfacher, leicht kolorierter Federzeichnung (Fig. 71). Der östlichste Stadtteil fehlt. Die Abbildung ist sichtlich nach der Natur



70. Rapperswil nach Stumpfs Chronik, fol. 140.

gezeichnet. Sie ist in manchem in guter Übereinstimmung mit Merians Topographie, so bezüglich der Pfarrkirche, und selbst bezüglich einzelner Gebäude der Stadt. Solche Treue in den übereinstimmenden Teilen sichert der Abbildung auch Glaubwürdigkeit bezüglich der Abweichungen von Merian, um so mehr, da die von der gegenüberliegenden Seite gezeichnete Abbildung in Stumpf (fol. 140) diese Abweichungen durchwegs bestätigt. Zur Vergleichung dient noch ein Kupferstich von 1667, bezeichnet „Joa. Jac. Geilinger invent. B. J. Hürlimann stud. sc.“, und betitelt „Wahrhafte Vorstellung der Stadt Rapperswil, wie solche von Zürchern im Jahre 1656 ... ist belägert worden“. Leider kann hier aus Mangel an hinreichenden archivalischen Kenntnissen die Mehrzahl der zwischen Stumpf und Merian eingetretenen Veränderungen nicht auf



71. Rapperswil, aus Stumpfs Kopie von Brennwalds Chronik, Stadtbibliothek Zürich, fol. 84 b.

feststehende Daten zurückgeführt werden. — Sicher ist zunächst aus dem übereinstimmenden Zeugnis von St. 140, 141 und St. Ms. 84[b] eine Beobachtung bezüglich der *Stadtanlage*. Die dreieckig vorspringende westliche Landspitze (die Gegend des nachmaligen Kapuzinerklosters) war nämlich zu Stumpfs Zeit noch nicht in die Stadt einbezogen, sondern dachte sich als unbebauter Hügel frei nach dem See hin ab. Die westliche Stadtgrenze wird durch jenen Mauerzug bezeichnet, der sich bei Merian und auf dem Belagerungsbilde als eine vom „Wollenhaus" zum Schützenhause emporsteigende Traverse erhalten hat. Das „Wollenhaus" selbst fehlt bei St. Ms., vorhanden ist dagegen das auch bei Merian sichtbare kurze, niedrige Mauerstück, das sich in den See hinaus abtreppt. Von da zieht sich bei St. Ms. die gezinnte Mauer zu einem Turme hinauf, der auf der Stelle des nachmaligen Schützenhauses steht. (Dass dort ein Turm stand, wurde ohne näheren Nachweis von F. Keller, Burg Rapperswil, Mitteilungen der Antiquar. Gesellsch. Zürich, Heft XIII, 1849, S. 20, und danach in den Aufzeichnungen zur Statistik, Anzeiger 1886, 319 angegeben.) Der Ostseite dieses Turmes ist ein Holzbau angefügt. Ob die Anlage schon in dieser Gestalt als Schützenhaus diente? — Von diesem Turme zog sich die Ringmauer, wie St. 140 und 141 zeigt, zum nördlichen Seeufer hinab, um dasselbe sodann ostwärts zu begleiten. Die Nordwest-Ecke der Stadtbefestigung bezeichnete ein viereckiger niedriger Turm (er ist auch bei St. Ms. durch die zwischen „Schützenhaus" und Schloss hinter dem Hügel hervorragenden Zinnen angedeutet). Weiter östlich ziehen sich drei Traversen zum Schlosse hinauf, welche zwei ungleich breite, nach dem See geöffnete Rampen einschliessen. Die östliche Rampe führte zu einem Burgthore hinauf (vgl. den Grundriss bei Keller, Taf. VI, Erdgeschoss); unklar dagegen ist die Bestimmung der westlichen, die oben an die Nordostflanke der Burg anlief. — Die nordöstliche Uferbefestigung von diesen Traversen bis zum Halsthor stimmt mit der Beschreibung in Statistik, Anzeiger 1886, 321. Leider fehlt auf unsern Abbildungen eine Darstellung des südöstlichen Zuges (vom Halsthor bis zum Hornthor), welche zeigen würde, ob die bei Merian abgebildeten Erdwerke zu Stumpfs Zeit schon vorhanden waren. — Einige Abweichungen von Merian zeigt auch die südliche Stadtbefestigung. Das Brückenthor (Burgthor) ist bei St. Ms. nicht eine Doppelanlage, sondern ein einfacher niedriger Thorturm. Das Vorwerk westlich vom „Schutzgatter" fehlt St. Ms. und giebt sich auch bei Merian durch seine Form als spätere Zuthat zu erkennen. Das Haabthor erscheint abweichend von Merian und dem Belagerungsbilde als ein in die Mauer gebautes Haus mit Quaderverblendung der Ecken; das Thor befindet sich im Erdgeschoss.

Das *Schloss* ist bei St. Ms. in den Hauptteilen ganz richtig abgebildet. Bemerkenswert ist, dass die Turmuhr im fünfeckigen „Zeitturm" schon bei St. vorkommt. Auffallenderweise fehlen bei St. Ms. die Thorhäuser an der

Südseite des Schlosses, wogegen die gezinnte Mauer, welche den dortigen Zwinger südlich begrenzt, vorhanden ist. — Der „Lindenhof", eine schmale, langgestreckte Zwingerterrasse zwischen Schloss und Schützenhaus, war nach dem übereinstimmenden Zeugnis von St. Ms. und St. 140 zu Stumpfs Zeit noch nicht vorhanden, sondern der Hügel war noch völlig frei und unbebaut. (Fälschlich hat demnach F. Keller S. 19 diesen Zwinger zur mittelalterlichen Schlossanlage gerechnet.) Ebensowenig ist bei St. Ms. von der Mauer am südlichen Fusse des Burghügels und von den verschiedenen zur Terrasse emporsteigenden Traversen etwas zu sehen. Alle diese Bauten wären somit (ob im Zusammenhang mit dem Neubau des Schützenhauses?) erst nach der Mitte des 16. Jahrhunderts aufgeführt worden. — Das hohe Gebäude, das St. Ms. rechts neben der Kirche darstellt, ist das in starker Grössenübertreibung gezeichnete *Göldli-Haus*. Beachtung verdient auch die Darstellung des 1895 umgebauten „Hungerhauses" am Fusse des Burghügels, sowie anderer Privathäuser, deren Studium genauere Ortskenntnis erfordern würde. — MURER, Zürcher Karte 1566. Stark abgekürzte, vorsichtig zu benutzende Ansicht.

Rathausen, ehemaliges Kloster bei Luzern. Gemälde auf der KAPELLBRÜCKE in Luzern, Nr. 20. Hübsche Aufnahme von der Westseite.

Regensberg (Neu-). STUMPF 128 (Histor. Kalender 1896, 196); schlechter Nachstich Meisner III 33. Schätzbare Ergänzung zu Merians Stich, der von der gegenüberliegenden Seite aufgenommen ist; gute Abbildung. (Bei Merian ist der Donjon fälschlich polygon statt rund gezeichnet.) — MURER, Zürcher Karte 1566. Sehr stark vereinfachte Ansicht ohne weitere Bedeutung.

Reichenstein. DORNACHSCHLACHT-HOLZSCHNITT. Links ein viereckiger Palas, rechts zwei Rundtürme. Die Darstellung dürfte zuverlässig sein.

Sarnen. STUMPF 194 (reproduziert Histor. Kalender 1896, 70; 1897, 201). Verkleinerter Nachschnitt: Brandt 284; nach diesem: XIII Orte; Simler ed. 1577, 155; Münster ed. 1629, 713; Bruyn I 32. Nach St. geschnitten: Simler ed. 1576, 3; schlecht nach St. gestochen: Meisner III 45. — Ansicht von der Nordseite, vom Landenberg aus; ziemlich stark vereinfacht, doch sehr wertvoll als älteste Abbildung des Fleckens. Im Vordergrund zeigt St. die Aa, über welche eine gedeckte Holzbrücke (seit 1665 Steinbrücke) führt. Rechts von derselben der „Hexenturm" mit hochgelegener, auf einer Holztreppe zugänglicher Thüre. — Den Turm der Pfarrkirche, der in seinem unteren Teile noch erhalten ist, zeichnet St. mit hohem polygonem Spitzhelm und hölzernem Obergaden. Vor der Brücke (links) das heutige Wirtshaus zum

Landenberg. Das Rathaus wurde 1566 und 1729—31 erneuert. St. giebt den älteren, 1418 entstandenen Bau. — Links oben ist die alte Melchaa-Brücke als ungedeckte Holzbrücke dargestellt; sie wurde 1591 als gedeckte Brücke neu gebaut. (Die Daten nach freundl. Mitteilung von Dr. R. Durrer.)

Als vorzügliche Ergänzung zu St. dient ein Ölgemälde aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts im Frauenkloster zu Sarnen; Aufnahme von der Südostseite. Auf dem hier dargestellten Landenberg sieht man die Ruinen der mittelalterlichen Burg, die durch Ausgrabungen im Herbst 1895 wieder aufgefunden wurden. (Näheres bei Dr. R. Durrer im „Anzeiger für schweiz. Altertumskunde" 1896, Nr. 1.) — Merians Abbildung auf der Gesamtansicht von Unterwalden ist ungenau.

Schaffhausen. Stumpf 77[b] (reproduziert Histor. Kalender 1896, 192; 1897, 199). Verkleinerter Nachschnitt: Brandt 307. Nach diesem: XIII Orte; Simler ed. 1577, 71; Bruyn I 32; Münster ed. 1629, 758. Direkt nach St.: Simler ed. 1576, 74; Meisner II 44; Bertius 662 (sehr schlecht). Tüchtige Abbildung, doch mit starken Vereinfachungen und mit unnatürlicher Hervorhebung der Hauptgebäude. Links im Vordergrund die Gemeinde *Feuerthalen;* rechts die ansteigende Höhe des Zwinghofes (Emmersberg). Im Inneren der Stadt ist der (bildeinwärts gehende) gerade Zug der „Vordergasse" und links die Strasse „in der Grub" erkenntlich. — Zum Vergleich muss namentlich die vorzügliche Plan-Vedute in der zweiten Auflage von Merians Topographie (1654) herangezogen werden, die von Joh. Jak. Mentzinger aus Basel und Joh. Jak. Stocker aufgenommen ist. Die Ansicht in der ersten Auflage von Merian (1642) stammt von Hans Caspar Lang (reproduziert in der Ausgabe der Rüegerschen Chronik, Bd. I, Taf. III). — Stumpfs Abbildung liefert mehrere Beiträge zur Baugeschichte der Stadt. Bezüglich der *Stadtanlage* lernen wir, dass die Vorstadt zu den Fischern im Osten der Stadt zu Stumpfs Zeit bloss aus vereinzelten Häusern ausserhalb der Stadtmauer bestand. Mehrfache Beiträge ergeben sich zur Geschichte der *Fortifikationen:* Die einfache Ringmauer, welche bei Merian als Befestigung der *Rheinseite* dient, ist bei Stumpf noch nicht in ihrer ganzen Ausdehnung vorhanden; vielmehr ist der Abschnitt vom Mühlethor bis zum Schmiedenthörchen durch wehrlose Häuschen und einen Pfahlhag schlecht gedeckt. Die Errichtung der Ringmauer mit drei Rundtürmen, wie wir sie bei Merian sehen, dürfte 1572 erfolgt sein, indem damals von „Werken am Rhein" die Rede ist (Statistik, Anzeiger 1889, Beilage S. 174 nach Imthurn und Harder 261). 1572 wurde auch das Bollwerk und der Graben vor dem *Mühlethor* gebaut. Stumpf giebt den früheren Zustand: dem inneren Thorturm, der bei Merian sich unverändert erhalten hat, entsprach aussen ein niedrigeres Thorhäuschen, und der Zwischenraum war südlich durch ein kleines Rundtürmchen bewehrt. — Die östlichen

Teile der Rheinseite vom Schmiedenthörchen bis zum Schwarzthor sind bei Stumpf und Merian übereinstimmend, und somit unverändert geblieben. Bemerkenswert ist, dass der *„Backofen"*, ein im mailändischen Stile gebautes niedriges, rundes Bollwerk in der Südost-Ecke der Stadt, schon bei Stumpf vorhanden, also vor 1546 gebaut ist. Das *Schwarzthor* in der Nordost-Ecke der Stadt ist bei Stumpf mit auffallenden, aus gebogenen Mauersegmenten bestehenden Vorwerken geschützt, die wohl bei der Errichtung von Graben und Fallbrücke 1628 (Statistik 174 nach Imthurn und Harder 291) gewichen sind. Merian giebt die spätere Gestalt. Von hoher Bedeutung ist Stumpfs Abbildung zur Kenntnis des Mauerzuges, der vom Schwarzthor zum *Zwinghofe* (späterem Munot) emporstieg. Die ganze Anlage ist nach der Mitte des 16. Jahrhunderts umgebaut worden (Abbildung der neuen Gestaltung bei Merian, Daten, Aufnahmen und Beschreibung bei Rahn, Statistik 178 und Schweiz. Bauzeitung 1889). Stumpf, der einzige Zeuge des früheren Zustandes, zeigt einen doppelten Mauerzug, der einen breiten Zwinger einschliesst. Die innere Mauer setzt an der Innenseite des Schwarzthores an, ist im oberen Teile abgetreppt, und durch zwei Türme unterbrochen; der untere, ein Rundturm, ist unter dem Dache mit einem Holzgaden versehen. Der äussere Mauerzug ist erst im oberen Teile durch ein niedriges (viereckiges?) Türmchen unterbrochen. (Ob dasselbe mit dem unterhalb des Zwinghofes gelegenen „Römertürmchen" identisch ist?) — Der Zwinghof selbst entspricht Rüegers Beschreibung (363, abgedruckt Statistik 177): ein aus grossen Quadern errichtetes Geviert, vom „städtischen Wachthaus", einem hohen viereckigen Turm überragt. — Von den Fortifikationen der westlichen Stadtseite ist das *Oberthor* (am westlichen Ende der „vorderen Gasse") wohl unrichtig wiedergegeben; der anstossende Fribolter Ritterturm scheint nämlich bei Stumpf mit dem eigentlichen Thorbau konfundiert zu sein. Auch der Zinnenkranz dieses Turmes dürfte bei Stumpf willkürliche Zuthat sein. — Die *Rheinbrücke* zeigt St. als ungedeckte Holzbrücke; die bei Merian abgebildeten steinernen Joche wurden erst 1550—1561 erstellt (Statistik 184, nach Rüeger 356). — Bezüglich der kirchlichen Bauten sei notiert, dass am *St. Johannsturm* noch keine Turmuhren vorhanden sind, wohl aber bei Merian, was mit der Nachricht von deren Erstellung im Jahre 1579 (Statistik 222, nach Imthurn und Harder 249) in Einklang steht. — Ein bei Stumpf im Westen der Stadt (rechts vom Oberthor) dargestelltes Kirchlein ist nicht zu identifizieren. — Unter den Profanbauten ist auffallenderweise das *Rathaus* nicht als Hauptmonument hervorgehoben. — MURER, Zürcher Karte 1566. Stark abgekürzt und ohne besonderen Wert. — RÜEGER, Chronik, Zeichnungen des Hans Caspar. Lang (nach dem Verzeichnis in der Textedition Bd. I, 1884, S. 113). Titelblatt: *Munot* mit einem Teil der Stadt. Fol. 21: Partie der Stadt. *Frohnwagturm* mit einem Teil des gräflich-sulzischen Hauses und den

Häusern bis zur goldenen Wage mit den Fleischerbänken davor. Zu fol. 546: *Allerheiligenkloster* (in Farbendruck reproduziert in der Textausgabe der Chronik, Bd. I, Taf. 1). Zu fol. 772: *Unnot* (Munot). — Die späteren Stadtprospekte verzeichnet bei Rahn, Statistik, Anzeiger 1889, 174.

Schönenwerd, Stiftskirche. Ansicht von 1634 im Wappenbuch des HANS ULRICH FISCH, Ms. 234 der Stadtbibliothek Luzern (reproduziert und beschrieben bei J. R. Rahn, Die mittelalterlichen Kunstdenkmäler des Kantons Solothurn, S. 130).

Schwyz. STUMPF 176[b] (reproduziert Histor. Kalender 1897, 132). Verkleinerter Nachschnitt: Brandt 282. Nach diesem: XIII Orte; Bruyn I 32; Simler ed. 1577, 154[b]; Münster ed. 1629, 712. Direkt nach St.: Simler ed. 1576, 3; Meisner III 37. Offenbar sehr guter, von Süden aufgenommener Prospekt. Zur Vergleichung dient Merians Stich in der ersten Auflage der Topographie (1642). Diese beiden Abbildungen sind höchst wertvoll wegen der Wiedergabe des Fleckens vor dem grossen Brande von 1644. Das neue Schwyz giebt ein Stich Caspar Merians in der Ausgabe der Topographie von 1654. Ich beschränke mich darauf, die Differenzen zwischen Stumpf und Merians älterem Stich (1642) zu notieren. Im allgemeinen scheint Stumpf vor Merian den Vorzug zu verdienen. — Turm der *Pfarrkirche* bei St. mit spitzem polygonem Pyramidendach, bei Merian mit Kuppel, die eine Laterne trägt. — Ein isolierter viereckiger *Wohnturm* südöstlich von der Kirche, den Merian als „Metzig" bezeichnet, erscheint bei St. noch mit der hölzernen Treppe, welche von aussen zum hochgelegenen Eingange führt. — Das *Rathaus,* das 1592 neu gebaut wurde (M. Marty und M. Waser, Schwyz und seine Umgebung. Einsiedeln 1891, S. 25) ist bei St. in älterer, bei Merian in jüngerer Gestalt abgebildet; dem älteren Bau fehlte das Glockentürmchen.

Sempach. STUMPF 240[b] (Schlachtbild). Dasselbe grösser und besser auf dem Holzschnitt von HANS RUDOLF MANUEL (s. oben S. 150); schlecht kopiert in der Kopie von Bullingers Chronik, Stadtbibliothek Zürich, Ms. A 19, fol. 382[b]. — Recht brauchbar ist die Darstellung des Städtchens auf dem Bilde Nr. 13 der KAPELLBRÜCKE in Luzern. — Der Turm der Pfarrkirche erscheint auf diesen älteren Abbildungen mit einem Satteldache („Käsbissen"), bei Merian aber mit schlankem Helm. (Über spätere Abbildungen siehe Th. von Liebenau, Die Schlacht bei Sempach, S. 436.)

Sitten. STUMPF 351 (reproduziert Histor. Kalender 1896, 182); schlecht nachgestochen bei Meisner III 39). Von Norden gesehen, stark vereinfacht und ziemlich ungenau. — MÜNSTER 338, zweiseitiges Folioblatt, von Johannes

Kalbermatten gezeichnet; geringer Nachstich: Bertius 664, Braun I 37. Leidliche, von Westen aufgenommene Vedute.

Augenfällige Fehler Stumpfs sind: Tourbillon ist ungenau; die flankierenden Türme von Majoria fälschlich rund; im allgemeinen sind die Bauten stark schematisch gezeichnet. — Beachtenswert ist noch, dass die bei Merian abgebildeten Vorwerke vor dem „Hundsturm" (unterhalb Valeria) fehlen, dass die unterhalb Majoria gelegene Vogtei, ein turmartiger Bau, bei Stumpf ohne Bedachung erscheint, und dass die Stadttürme der Westseite nach innen offen sind.

Sebastian Münsters Vedute ist, wie Merians Stich, von Westen gesehen, und wird durch diesen in allen Hauptsachen völlig überholt. Münsters Wiedergabe der Details ist sehr mit Vorsicht aufzunehmen. Von beachtenswerten Abweichungen gegenüber Merian ist zu notieren: der Leuker- und der Saviese-Thorturm sind bei Münster rund, bei Merian viereckig. Am Gundisthor ist bei Münster als Wahrzeichen eine Halbfigur (in Relief?) angebracht, die ein Wappen hochhält; bei Merian ist nur die Stelle desselben markiert. Vor allen Thoren fehlen bei Münster die stattlichen Zwinger, mit welchen bei Merian der Stadtgraben übersetzt ist; dafür zeichnet Münster leichte Holzbrücken. — Schlösser: auf Tourbillon sind bei Münster die Wehrtürme der Peripherie fälschlich rund; der Hundsturm und seine Umgebung ist ungenau gezeichnet. Die starken Abweichungen von Merian in der Wiedergabe von Majoria sind als Fehler von Münster zu betrachten; fälschlich erscheint ferner die Vogtei mit zwei Türmen, ebenso Valeria. — Das Innere der Stadt giebt Münster mit starken Vereinfachungen; es fehlen sogar mehrere Kirchen. Ein mächtiger Rundturm im Südosten der Stadt (in der Nähe des Rhodanthores und von diesem durch einen gezinnten Mauerzug getrennt) dürfte phantastische Erfindung von Münster sein. — Abbildung der *Valeria* auf dem Altarbilde in der St. Annakapelle der Pfarrkirche zu Glis bei Brieg (Mitteilung von Herrn Prof. Dr. J. R. Rahn). — Ryff, fol. 602b. Ansicht von Sitten; ob nach einer Originalaufnahme?

Solothurn. Ein Gemälde des Hans Asper (s. oben S. 210) ist verschollen. Von Asper selbst ist die Ansicht bei Stumpf 223 gezeichnet (reproduziert im Neuen Solothurner Kalender für 1844; bei J. R. Rahn, Die mittelalterlichen Kunstdenkmäler des Kantons Solothurn, S. 150; Histor. Kalender 1896, 168; 1897, 202); verkleinerter Nachschnitt: Brandt 304b; nach diesem: XIII Orte, Simler ed. 1577, 65b; Bruyn I 32. Direkt nach St.: Simler ed. 1576, 69; schlecht radiert: Meisner II 47, Bertius 668. Direkt nach Hans Aspers Originalgemälde: Münster 371, mit Xylographen-Monogramm C S (reproduziert bei J. R. Rahn a. a. O., S. 151). Seb. Münster hatte laut der Überschrift seines Prospektes das Originalgemälde durch Ver-

mittlung von Georg Herting aus Solothurn zur Benutzung erhalten. — In Münster, deutsche Ausgabe von 1578, ist der Prospekt im Spiegelbild nachgeschnitten. — Eine Abbildung der Stadt am Zifferblatt des Marktturmes in Solothurn, 1757 und 1881 durch Restaurationen gänzlich verändert, soll schon 1549 erstellt worden sein.

Stumpf und Münster stimmen genau überein bis auf folgende Punkte: bei Münster ist der landschaftliche Teil (rechts) grösser, so dass noch die Richtstätte dargestellt werden konnte. Sodann ist der bei Stumpf abgebildete alte Riedholzturm in der Nordost-Ecke der Stadt auf Münsters Prospekt durch den Neubau von 1548 ersetzt. Aspers Gemälde hat sichtlich auch für Merian als Vorlage gedient, wo das Rathaus noch nicht mit den Renaissance-Anbauten wiedergegeben ist. Immerhin scheint Merian Aspers Aufnahme nach der Natur revidiert zu haben (s. oben S. 214).

Ein Relief aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts im Vestibule des Rathauses in Solothurn (Darstellung des Martyriums von St. Urs und Viktor) stellt den *Marktturm* mit der in der heutigen Dachkonstruktion noch nachweisbaren alten Bedachung dar, einer vierseitigen, einfachen Pyramide. — Eine leider verschollene *Innenansicht des alten St. Ursenmünsters* ist auf Grund einer missverstandenen urkundlichen Notiz fälschlich dem Maler Franz Knopf (gest. 9. Dez. 1615) zugeschrieben worden. — (Eine von Gregorius Sickinger 1591 gestochene Ansicht der Stadt konnte bis heute noch nicht aufgefunden werden.)

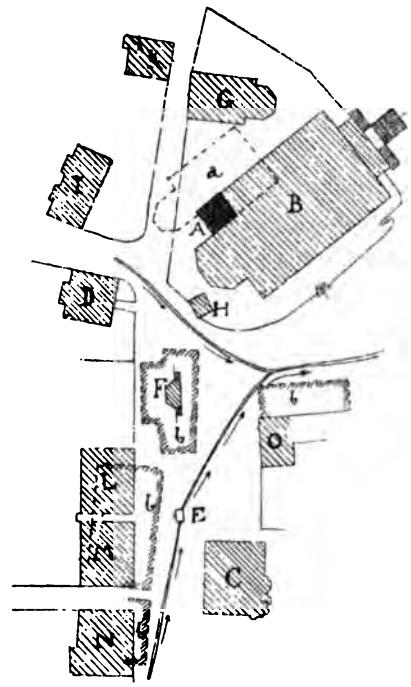
Vgl. noch: W. Rust, Zur Topographie Alt-Solothurns. Neues Solothurner Blatt, 26. Febr. 1889, Nr. 48; St. Ursen-Kalender 1893, S. 56; J. R. Rahn, Die mittelalterlichen Kunstdenkmäler des Kantons Solothurn.

Spiez, Schloss. Münster, Ausg. 1629, p. 747. Sehr gute Abbildung, wie die Vergleichung mit späteren Ansichten (Prospektensammlung der Stadtbibliothek in Zürich) zeigt.

Stans. Einzige Abbildung vor dem 17. Jahrhundert: Luzerner Schilling 125[b] (Fig. 72, ältere Reproduktion in Geschichtsfreund, Bd. II). Die Vergleichung mit einem 1650 datierten Prospekt im Rathause zu Stans, mit einem zwischen 1670 und 1692 gemalten Bilde im Frauenkloster, und mit dem Dorfplane ergiebt, dass Schillings von der Ostseite aufgenommene Ansicht topographisch richtig und sogar für Einzelheiten brauchbar ist. (Vgl. den Auszug aus dem Dorfplan, Fig. 73, den ich nebst den näheren Angaben Herrn Dr. R. Durrer, Staatsarchivar in Stans, verdanke). Im Vordergrunde der alte Dorfhag, rechts das nach 1713 völlig erneuerte *Rathaus* mit hölzernen Lauben; ob dasselbe treu nach der Natur dargestellt sei, lässt sich nicht entscheiden. Links eine Häuserreihe, die der heute in der Flucht

72. Tagsatzung zu Stans (Dez. 1481). Aus dem Luzerner Schilling fol. 125 b.

des Winkelrieddenkmales stehenden, nach dem Brand von 1713 neu gebauten Häuserreihe entspricht. Der *Brunnen* steht genau an der Stelle des heutigen Johannesbrunnens. Besonders interessante Aufschlüsse gewährt Schillings Abbildung über die *Kirche*. Den romanischen Stil des noch heute bestehenden Turmes erkennt man bei Schilling deutlich. Ebenso bestimmt geben sich gotische Bestandteile zu erkennen, die im Jahre 1497 entstanden. Da Schiff und Chor einem imposanten Barockbau gewichen sind, besitzt Schillings Abbildung als einziges Zeugnis des früheren Bestandes hervorragenden Wert.



73. Auszug aus dem Dorfplane von Stans.

A. Kirchturm.
B. Gegenwärtige Kirche, erbaut 1641—1647.
C. Rathaus, erwähnt seit 1420, neu erbaut 1434, verbrannt 1713.
D. Pfarrhof, 16. Jahrhundert.
E. Johannisbrunnen.
F. Winkelried-Denkmal.
G. Beinhaus, 1482/1560.
H. Ölberg, ca. 1560.
I. Neue Pfrundhäuser.
K. Haus der Andacher, Brand 17. Jahrhundert.
L., *M.*, *N.*, *O.* Privathäuser nach 1713.
a) alte Kirche.
b) Fundamente von Häusern vor dem Brande von 1713.

Schiff und Chor standen an der Südseite des Turmes, während der heutige Barockbau sich an der Nordseite befindet. Die Richtigkeit von Schillings Anordnung wird durch drei am Turme noch heute wahrnehmbare Umstände bestätigt. 1) ist heute noch am Turme die Spur der alten schrägen Dach-

linie zu erkennen, wie sie Schilling zeigt; 2) befindet sich im Erdgeschoss des Turmes an der nämlichen Seite eine vermauerte Thüre; sie führte vom Turm in das gotische Schiff der Kirche; 3) befindet sich an der Nordseite des Turmes ein grosses gemaltes Zifferblatt aus der Mitte des 16. Jahrhunderts, das heute nur auf dem Dachboden der gegenwärtigen Kirche sichtbar ist, aber unzweifelhaft beweist, dass ehemals diese Seite des Turmes von aussen sichtbar war, ganz wie Schilling zeigt. (Die genauen Nachweise wird Dr. R. Durrer in den „Mittelalterlichen Kunstdenkmälern des Kantons Unterwalden" geben.)

Luzerner Schilling 126[b] (Abbildung folgt im letzten Abschnitt bei Besprechung von Interieur-Darstellungen): *Ratsstube* von Stans; ob zuverlässig dargestellt, ist nicht zu entscheiden.

Stein a./Rh. Stumpf 72[b] (reproduziert Histor. Kalender 1896, 167; 1897, 203), ungenau nachgestochen bei Meisner III 40. Sehr gute von Süden, d. h. vom jenseitigen Rheinufer aus gesehene Vedute. Stumpfs Abbildung wird übrigens in fast allen Punkten durch Merians vorzüglichen Stich ersetzt. Die Hauptabweichung betrifft die Darstellung der *Klosterkirche St. Georg,* die bei St. mit zwei Türmen erscheint, einem südlichen mit hohem Spitzhelm, und einem nördlichen mit Satteldach. Die Richtigkeit dieser Darstellung wird bestätigt durch eine noch ältere Ansicht der Kirche als Attribut einer Darstellung Kaiser Heinrichs II. (vgl. Rahn, Statistik, Anzeiger 1889, Beilage zu Nr. 3, S. 252 u. f.). Andere Abweichungen von Merian: Richtig giebt Stumpf den Unterbau der „Herrenstube" (jetzt Gasthof zum Rheinfels) als Quaderbau mit weitem Bogen, denn solche werden 1512 bei der Errichtung des Baues genannt (Rahn, Statistik, a. a. O. 280, nach Vögelin Ms.). — Murer, Zürcher Karte 1566. Stark vereinfacht und ohne besonderen Wert.

Sursee. Sehr vereinfachte und ungenaue Abbildung auf Hans Rudolf Manuels Holzschnitt der Schlacht bei Sempach. — Gemälde auf der Kapellbrücke in Luzern, Nr. 12: stark vereinfachtes, in vielen Punkten ganz ungenaues Stadtbild.

Thun. Stumpf 221[b] (reproduziert Histor. Kalender 1896, 75; 1897, 204); nachgestochen bei Meisner III 42; von der Südseite. Die allgemeine Anlage des Städtchens ist ziemlich gut festgehalten, die Einzelheiten dagegen ziemlich unzuverlässig wiedergegeben.

St. Urban, ehemaliges Kloster, Kt. Luzern. Ansicht von 1630 im Staatsarchiv Luzern. (Die späteren Abbildungen aufgezählt bei J. R. Rahn, Zur Statistik schweiz. Kunstdenkmäler, Anzeiger 1885, S. 225, wozu die gute Abbildung auf der Kapellbrücke in Luzern, Nr. 21, nachzutragen ist.)

Wädiswil, Burg. EDLIBACH ORIGINAL 241, 243; EDLIBACH KOPIE 141, 2. Erstere reproduziert bei Dr. H. Zeller-Werdmüller, Burganlagen der tschweiz. Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich, Bd. XXIII, 280. Diese Abbildungen ergänzen sich gegenseitig zu einer guten Vedute ser Doppelburg. Das Nähere bei Zeller, a. a. O.

Wangen a./A. Siehe unter Bipp.

Wasserstelz (Schlösser). Siehe unter Kaiserstuhl.

Werd (Schlösschen). Siehe Laufen.

Werthenstein, ehemaliges Kloster, Kt. Luzern. Gemälde Nr. 18 der APELLBRÜCKE in Luzern (Fig. 74). Sehr treue Abbildung der zwischen 1608 d 1609 erbauten und 1616 eingeweihten Wallfahrtskirche. Über dem West-

74. Werthenstein, Kt. Luzern, um 1615. (Abbildung auf der Kapellbrücke in Luzern.)

rtale die Andeutung eines heute durch einen Anbau von 1621 völlig mas- erten Steinreliefs. Klosterbauten und Kreuzgang sind noch nicht vorhanden. gl. Josef Zemp, Wallfahrtskirchen im Kanton Luzern, S. 12 u. 13.)

Wettingen. Silberisen I 802. Östlicher Teil der Klosteranlage, von der Nordostseite gesehen. Die Abbildung, nicht frei von Fehlern — so sind z. B. die Querschiffkapellen der Klosterkirche weggelassen —, ist bemerkenswert, weil sie einen Teil des Klosters im Zustande vor den grossen Umbauten des Abtes Petrus Schmid wiedergiebt. Zur Vergleichung mit dieser Abbildung muss namentlich ein Kupferstich aus dem Ende des 16. Jahrhunderts (Zieglerische Prospektensammlung, Stadtbibliothek Zürich, fälschlich unter „Einsiedeln" eingereiht) herangezogen werden.

Wetzikon (Burg), im Wappenbuch des Gerold Edlibach in Donaueschingen, reproduziert bei Zeller, Ostschweizerische Burganlagen, Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft Zürich Bd. XXIII, 282. — Recht gute Abbildung.

Wietlisbach (Städtchen). Stumpf 220[b] und 235, auch für Interlaken verwendet. — Die Abbildung dürfte wenig zuverlässig sein. — Dazu eine sehr vereinfachte Ansicht des Städtchens auf einem Votivbilde in Werthenstein von 1615. (Siehe oben unter „Bipp".)

Wikon, Schloss, Kt. Luzern. Gemälde Nr. 23 der Kapellbrücke in Luzern. Sehr gute Abbildung, die mit späteren Ansichten (Herrlibergers Topographie) und mit den Resultaten einer Untersuchung der noch vorhandenen Bauten in voller Übereinstimmung steht. — Dazu ist noch ein Ölgemälde bei Herrn Jos. Aurelian zur Gilgen in Luzern zu vergleichen.

Wildegg, Schloss, Kt. Aargau. Bullingers Chronik, Kopie, Ms. A 19 der Zürcher Stadtbibliothek, fol. 485. Wohl ziemlich zuverlässige, aber stümperhaft gezeichnete Abbildung.

Wildenstein (Schloss). Münster ed. 1629, p. 776. Ob zuverlässig?

Willisau. Luzerner Schilling 60, von der Nordseite. Recht brauchbare, wenigstens in den Hauptzügen treue Abbildung. Die auf erhöhtem Platz stehende Pfarrkirche ist bei Merian barock umgestaltet. Für Einzelbauten darf Schilling dagegen nicht herangezogen werden. — Gemälde auf der Kapellbrücke in Luzern, Nr. 9, gute Abbildung, die indessen durch Caspar Merians Stich in der Topographie völlig überholt wird.

Winterthur. Älteste Abbildung Stumpf 109[b] (reproduziert im Histor. Kalender 1896, 68; 1897, 205), nachgestochen bei Meisner III 50. Kleine, doch treue Ansicht von Süden, die neben Merians Stich in der Topographie nicht sehr in Betracht kommen kann. — Glasgemälde von 1564 (Winter-

thurer Stadtscheibe) in der Kunsthalle zu Winterthur (Katalog Nr. 15, unsere Fig. 75). Hübsche, doch nicht sehr genaue Abbildung, worauf die Form der alten *Kirche*, die alten *Stadttürme* und der *Schiessplatz* (links im Vordergrunde) besonders zu beachten sind. Im Hintergrund eine kleine Abbildung der *Kiburg*. Die Abbildung sei eingehenderem Studium empfohlen. —

75. Winterthur. Abbildung auf einer Scheibe von 1564 in der Kunsthalle zu Winterthur. (Skizze.)

Murer, Zürcher Karte 1566. Stark abgekürzte, wenig genaue Ansicht. Dazu noch die ungenaue Abbildung auf einem bemalten Winterthurer FayencetellER, 17. Jahrhundert; reproduziert bei H. Angst, Die Kunsttöpferei in dem alten Winterthur. Schweizerische Schützenfestzeitung 1895, S. 50.

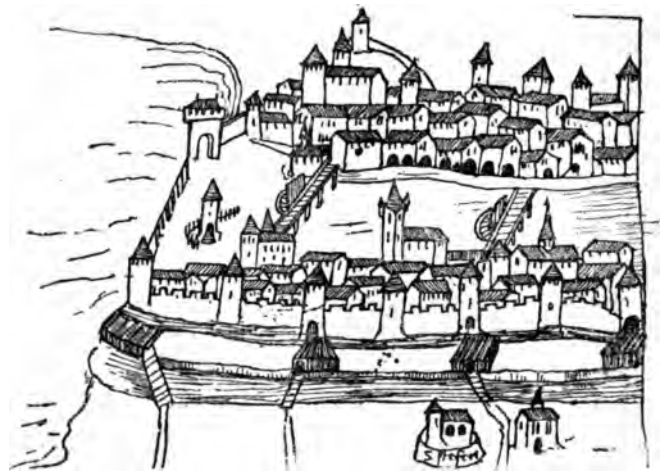
Wyl. Stumpf 84[b] (reproduziert Histor. Kalender 1896, 186; 1897, 206). Kleine, anscheinend zuverlässige Abbildung von der Nordseite.

Zofingen. Stumpf 237[b] (reproduziert im Histor. Kalender für den Kanton Aargau, 1895; Schweiz. Histor. Kalender 1896, 180; 1897, 148); nachgestochen bei Meisner III 52. Kleine, anscheinend sehr tüchtige, aus tiefem Standpunkte gezeichnete Vedute. Beachtenswert der doppelte Mauerzug, der einen ausgedehnten Zwinger einschliesst. Der hier abgebildete Kirchturm, der einen schlanken polygonen Spitzhelm trägt, wurde 1646 abgebrochen (Rahn, Statistik, Anzeiger 1886, 61 nach Frickart, Chronik der Stadt Zofingen I, 41). Von dem gänzlich untergegangenen Dominikanerkloster ist schon bei Stumpf nichts mehr zu sehen.

Zürich. *A.* Gesamt-Ansichten.

1. Älteste Abbildung Edlibach Original 100 (Fig. 76) als Hintergrund eines Belagerungsbildes. Im Gegensinn (Spiegelbild) gezeichnet. Es fehlt der nördliche Teil der Stadt, weil durch den Bildrand abgeschnitten. Ganz in

der naiven Art der ältesten Veduten behandelt: die Zahl der Firsten sehr stark reduziert, und die Hauptgebäude unnatürlich hervorgehoben; die Bodengestaltung ist einzig durch die Erhebung im Südosten der Stadt (Kirchgasse) ausgedrückt. Die zahlreichen Fehler der Abbildung erklären sich zum Teil aus dem Mangel konsequenter Spiegelbild-Zeichnung. So, wenn die Grossmünstertürme an der Chorseite statt an der Westseite gezeichnet, und wenn die Wasserräder an der oberen und niederen Brücke flussaufwärts statt abwärts gerichtet sind. Weitere Ungenauigkeiten sind durch flüchtige Zeichnung entstanden. So erscheinen die Türme des Grossmünsters und der Stadtbefestigungen fälschlich rund. Die Bedachungen aller Türme sind als viel zu niedrige Kegeldächer wiedergegeben. Die Fischerhüttlein in der Limmat, die damals schon längst bestanden (Das alte Zürich, 2. Aufl. I, N. 275) fehlen.



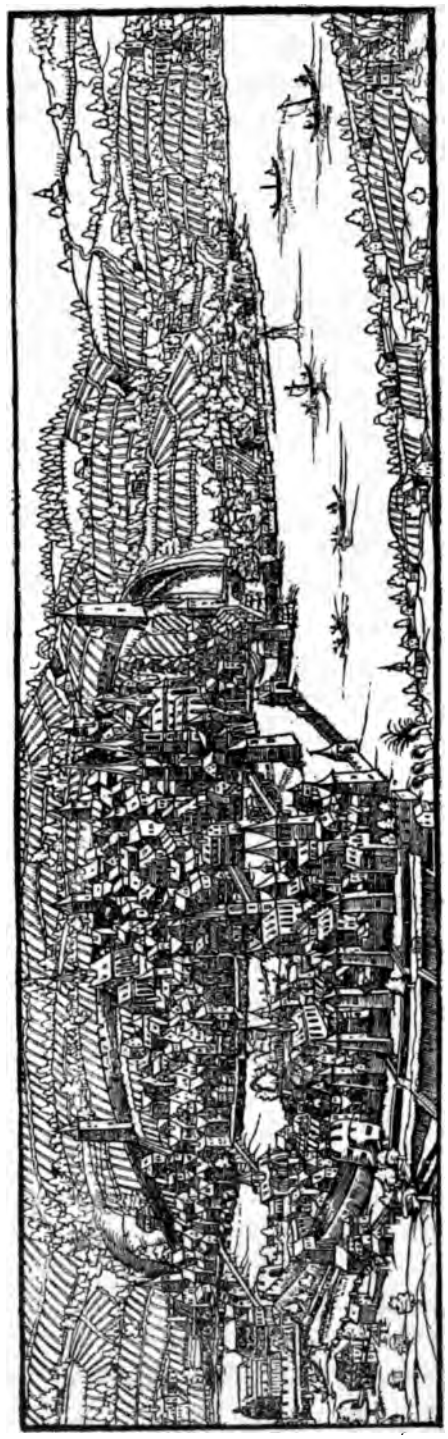
76. Zürich, älteste Abbildung. (Aus Edlibach, Original, 100.)

In der westlichen Stadtbefestigung sind das Wollishoferthor und das Ketzisthürli irrig in die Erdgeschosse von Türmen hineingezeichnet, während sie nebenan stehen sollten. Das einige der hervorstechendsten Fehler der Abbildung. Bemerkenswerte, sonst nirgends mehr abgebildete Einzelheiten sind: vor der Westseite der Stadt am Selnauerwege die durch Aufschrift bezeichnete Kapelle *„St. stefen"*. (Vgl. Das alte Zürich I, N. 404.) Gegenüber steht eine zweite Kapelle, wohl St. Anna (vgl. D. A. Z. I, N. 403), oder vielleicht die Kapelle der hl. Märtyrer Johannes und Paulus (D. A. Z. I, N. 406). Sodann giebt die Abbildung schätzbare Aufschlüsse über die *hölzernen Bollwerke,* welche im alten Zürcherkriege 1443 oder 1444 vor den Thoren der Stadt errichtet worden waren, die indessen schon nach dem ersten Viertel des 16. Jahrhunderts eingingen (D. A. Z. II, 434). Die Ringmauer der

eite der Stadt ist aussen
:wei durch einen Damm
nten nassen Graben be-
. Diese Graben sind vor
horen mit hölzernen Stegen
tickt, zwischen welchen
ssage quer über den Wall
Diese letzteren Stellen
)ei Edlibach durch breite,
edeckte Bretterverschläge
chalt, die sich nach den
en Brücken mit besonderen
ngen öffnen. Stadtwärts
die Verschläge wohl offen.
wurde das Rennwegthor
las vorliegende hölzerne
erk durch einen Hauptmann
Mann verteidigt. D.A.Z.I,
).)

Über das vorzügliche alte
GEMÄLDE aus dem Zürcher
nünster siehe oben S. 189,
as alte Zürich I, N. 104;
ird das äusserst wertvolle
ebührend zu Rate gezogen,
ss weitere Ausführungen
berflüssig wären.

EDLIBACH KOPIE 60. Ge-
nsicht der Stadt aus idea-
olem Standpunkt von der
:e aus, so dass man den
er Limmat bildeinwärts ge-
)r sich hat. Leider äusserst
g und rauh gezeichnet.
übsche Vedute von J. C.
nüller „Zürich am Anfang
Jahrhunderts nach G. Edli-
D. A. Z. I, Tafel I, ist
eine treue Reproduktion
Originals, sondern der



77. Zürich. Holzschnitt von ca. 1545 aus der Froschauerschen Offizin.

Hauptsache nach aus dem Kupferstich in Merians Topographie entlehnt. Edlibachs Kopie ist nur für die Rekonstruktion des älteren Zustandes benutzt.) Von Bedeutung ist die Ansicht zur Kenntnis der Seebefestigung. Übereinstimmend mit der soeben besprochenen Abbildung Edlibach Original 100 ist der Wellenberg seewärts von einer halbkreisförmigen *Palissadenreihe* umgeben, die auf den späteren Ansichten nicht mehr erscheint. Ausserhalb dieses Schwirren-Halbzirkels verbindet eine geradlinige Palissadenreihe die beiden Ufer; sie ist östlich von der „Grendelhütte" begrenzt. (Näheres D. A. Z. I, N. 58.) Ob die inneren Palissaden vor dem Wellenberg als Rest einer älteren Schwirrenreihe zu betrachten seien, die, wie D. A. Z. I, N. 49 annimmt, beide Ufer verband, ist nicht auszumachen. — Der westliche Abschluss der äusseren Schwirrenreihe bestand nach Edlibach Kopie 60 aus einem Turme, dessen Stelle vielleicht durch den „Spinnhof" bezeichnet wird (vgl. D. A. Z. I, N. 349 und N. 50).

4 a. Holzschnitt aus der Froschauerschen Offizin, ca. 1545 (Platte 30 cm breit, 9 cm hoch), Fig. 77 auf voriger Seite; ein Exemplar eingeklebt in St. Ms., fol. 29^{b}, zwei andere in der Prospektensammlung der Stadtbibliothek in Zürich. Eines derselben mit rot gedruckter Überschrift „Der vralten Statt Zürich eigentliche Contrafactur mit irer landschafft waapen". Links eine Wappenkomposition. Nach diesem Holzschnitt ist kopiert eine kolorierte Federzeichnung (41 cm breit, 34 cm hoch), eingeklebt in St. Ms. bei fol. 28. Rechts ist diese Zeichnung verkürzt, indem die auf dem Holzschnitt bis Wollishofen und Zollikon fortgesetzten Seeufer weggelassen sind. Ziemlich genau nach dem Holzschnitt ist Münster 369, mit Monogramm I C, geschnitten. Weitere Replik, aber im Gegensinn (Spiegelbild) geschnitten, bei Elucidarius, Von allerhand Geschöpfen Gottes, Basel, Joh. Oporinus, 1568 (cf. Karl Schorbach, Studien über das deutsche Volksbuch Lucidarius. Strassburg 1894, S. 88, Nr. 34. Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker. Gef. Mitteilung von Herrn Dr. H. Escher). — Gesamtansicht von der Westseite. Sehr tüchtige, wenn auch stark vereinfachte Abbildung, die im „alten Zürich" fleissig benutzt wurde. Es sei hier bloss auf einige durch diesen Prospekt bezeugte Änderungen im *Befestigungssystem* hingewiesen. Die hölzernen Bollwerke vor den Thoren sind verschwunden. An Stelle des alten Rennwegthores ist das unter dem Einflusse mailändischer Kriegsbaukunst 1521 bis 1524 entstandene neue Bollwerk getreten. (Baugeschichte und dürftige Beschreibung D. A. Z. I, N. 419.) Durch eine halbrunde Bastion ist der Turm am Spitz im Ötenbach (1532) ersetzt (D. A. Z. I, N. 418). Verändert ist auch der westliche Abschluss der Seebefestigung: die Linie ist nach aussen vorgerückt und der Anfang der Schwirren durch ein rundes, mit Kegeldach gedecktes Ravelin geschützt. (Dazu die urkundlichen Nachweise D. A. Z. I, N. 349.)

4 b. STUMPF 145 (reproduziert im Neujahrsblatt der Stadtbibliothek in Zürich, 1881; Histor. Kalender 1896, 38; 1897, 207). Verkleinerter Nachschnitt: Brandt 268[b]; nach diesem: XIII Orte; Bruyn I 32; Simler ed. 1577, 28[b]. Direkt nach St.: Simler ed. 1576, 31[b]. Ein enger Zusammenhang zwischen St. 145 und dem unter 4a erwähnten Holzschnitt (resp. Handzeichnung in St. Ms. bei fol. 28) ist unverkennbar (vgl. S. Vögelin, Neujahrsblatt der Stadtbibliothek in Zürich, 1881, S. 43), doch giebt es einige Abweichungen: bei St. 145 fehlt z. B. eine Kapelle, die auf dem erwähnten Holzschnitt (und auf der Handzeichnung) rechts im Vordergrunde steht. Ferner erscheint das halbrunde Ravelin im See bei St. 145 ohne Bedachung. Im allgemeinen ist diese Abbildung von weit geringerer Durchführung als die vorige.

5. Die Darstellungen von Zürich auf Carl von Ägeris zwei Zürcher STANDESSCHEIBEN aus Muri von 1557 (in Aarau, Phot. von Dr. Lindt, in Lichtdruck herausgegeben von der geographisch-kommerziellen Gesellschaft in Aarau, mit Text von Dr. Th. von Liebenau) sind stark vereinfacht und die Bauten etwas frei und willkürlich gezeichnet. — Dasselbe gilt von den Kopfstücken der Zürcher STANDESSCHEIBEN von 1579 im Kreuzgange des Klosters Wettingen (Phot. von Dr. Lindt).

6. MURER, Zürcher Karte 1566. Stark vereinfachte Ansicht, die wohl von Stumpf ausgeht.

7. Zürichs bedeutendster Stadtplan ist der grosse HOLZSCHNITT von 1576, gezeichnet von JOS. MURER, geschnitten vom Formschneider Ludwig Frig, genannt Carle. Die Original-Holzstöcke im Zürcher Staatsarchiv. (Über dieselben, sowie über die späteren Abdrücke und Nachschnitte siehe die eingehende Untersuchung von P. Schweizer im Anzeiger für schweiz. Altertumskunde 1893, S. 282.) Das *Grossmünster* ist von einem besonderen, kleinen Holzstock gedruckt. Ein Separatabdruck dieses Grossmünsterbildes — das älteste Zeugnis für die Echtheit der im Zürcher Staatsarchiv befindlichen alten Stöcke — ist eingeklebt in die um 1610 entstandene Kopie von BULLINGERS CHRONIK, Zürcher Stadtbibliothek Ms. A 18, fol. 309[b]. — Es giebt einen verkleinerten, wohl kurz nach 1581 entstandenen Nachschnitt mit Monogramm des Christoph Murer und Xylographen-Bezeichnung Ludwig Frig GC (= genannt Carle); der Original-Holzstock ist im Besitz der Antiquar. Gesellschaft in Zürich; nach diesem unter Hinzufügung der Jahrzahl 1595: Münster ed. 1629, 727; nach Murer ferner: Stumpf ed. 1606, 480[b] mit Monogramm des Christoph Murer, an Stelle der früheren Vedute, die in der Ausgabe von 1606 nur noch als Scenerie eines Belagerungsbildes (fol. 724) verwendet wird. Nach Stumpf ed. 1606: ein Holzschnitt mit Monogramm GR (Gotthard Ringgli?); ein Exemplar desselben eingedruckt in die Kopie

von Bullingers Chronik, Stadtbibliothek Zürich Ms. A 18, fol. 1; koloriert. Nach Murer weiter: Wickiana 1585, V 34; grosser Stich bei Bruyn, Städtebuch III 44; Radierung bei Bertius 680; Stich in Merians Topographie; Federzeichnung von Dietrich Meyer 1608, Künstlergütli Zürich, Bd. Q 20: im Gegensinn, wohl für einen Stich gezeichnet und nach Murer stark vereinfacht. — Murers Plan kann hier um so weniger Gegenstand eingehenden Studiums sein, da er im „alten Zürich" als wichtige Hauptquelle stets benutzt ist. Es sei deshalb bloss auf ein paar hervorstechende Abweichungen von den letztbesprochenen Ansichten hingewiesen. Im Befestigungssystem ist neu hinzugekommen eine halbrunde Bastion auf Dorf (nach D. A. Z. I, N. 60 1525 errichtet; dabei ist freilich auffällig, dass die Bastion bei St. und St. Ms. fehlt); ferner ein Thor-Bollwerk an Stelle des alten Ketzisthürli (nach D. A. Z. I, N. 402 1575 errichtet). Das Helmhaus zeigt Murer als den 1563—1564 erstellten Neubau (D. A. Z. I, N. 31). — Auf den erwähnten späteren, verkleinerten Repliken des Murerschen Planes (mit Ausnahme von Bruyn, der den Murerschen Holzschnitt unverändert reproduziert) sind einige inzwischen eingetretene Veränderungen berücksichtigt: an Stelle des alten Lindenthores ist das nach 1581 errichtete neue Thorhaus getreten (D. A. Z. I, N. 158); an und auf dem halbrunden Bollwerk im Kratz steht das 1583—1586 errichtete Bauhaus (s. D. A. Z. I, N. 350).

8. Meisner II 52 scheint in vielen Punkten auf St. zu beruhen, trägt aber den bis auf ca. 1620 eingetretenen Veränderungen Rechnung und ist im Gegensatz zur Mehrzahl der übrigen Schweizer-Ansichten dieses Werkes eine nahezu selbständige Abbildung.

B. Detail-Ansichten.

Edlibach Original 116, 119, 121; Edlibach Kopie 66, 88^{b}: wohl unzuverlässige Darstellungen einzelner Teile der *Stadtbefestigung.* — Edlibach Kopie 80^{b}: ein Teil der (äusseren) *Schwirrenreihe.* — Edlibach Original 119 das alte *Rennwegthor;* der Hauptsache nach wohl nicht unrichtig, und jedenfalls ebenso glaubwürdig wie Edlibach Kopie 66, 68^{b}, 70 (Reproduktionen dieser Ansichten werden im letzten Abschnitt bei der Besprechung von Thoranlagen gegeben). Letztere Darstellungen weichen von Edlibach Original sehr stark ab. Warum dieselben im „alten Zürich" I, N. 419 vor der Darstellung in Edlibach Original 119 den Vorzug erhielten, ist unerfindlich; jedenfalls darf die im „alten Zürich" nach Edlibach Kopie gegebene „Abbildung" des Thores nicht als zuverlässig gelten.

Edlibach Original 75, Kopie 47 (Fig. 78). *Rathaus,* von der Westseite. Die Abweichung dieser beiden Ansichten bezüglich der Wasserseite des Rathauses, die bei Edlibach Original als durchgehende Holzwand, bei Edlibach

Kopie aber mit gemauertem Erdgeschoss erscheint, erklärt D. A. Z. I, N. 9 (S. 174) sehr treffend aus dem Umbau von 1502. — STUMPFS KOPIE NACH BRENNWALD I 285. Ausgezeichnet gute Abbildung der West- und Nordseite des Rathauses. — EDLIBACH ORIGINAL 77, KOPIE 47b: Ostseite des Rathauses. Die beiden Abbildungen (Fig. 79 u. 80), die eigentlich nur die mit Maßwerk gezierte Treppenlehne gemeinsam haben, stimmen so wenig miteinander überein, dass es gewagt ist, Schlüsse über die Ostfaçade des Rathauses daraus ziehen zu wollen; jedenfalls ist die frei nach Edlibach Kopie 47b

78. Rathaus in Zürich. (Nach Edlibach Kopie, fol. 47.)

gezeichnete Ansicht in D. A. Z. I, Tafel zu N. 9, ohne ernstlichen Wert. Etwas besser dürfte die Ansicht bei Arter, Zürcherische Altertümer, sein, die auf einer alten Abbildung beruhen soll. In den Bogenhallen des Erdgeschosses bei Edlibach Original 77 mag man eine Andeutung der Brodlaube erkennen. — BULLINGERS CHRONIK, Kopie, in Basel, Bd. II: Nordseite des Rathauses, mit dem „Schneggen". Links im Hintergrund das Zunfthaus zu Safran; links vorn eine Ecke des Hauses zum Schiff. Etwas flaue und sorglose, doch immerhin nicht unbedeutende Abbildung.

LUZERNER SCHILLING 209b (s. oben Fig. 32). Blick auf die *niedere Brücke, Rathaus und Umgebung* vom kleinstädtischen Ufer aus. Alle Details sind frei erfunden, und die Ansicht nur mit allgemeinen Erinnerungen gezeichnet. Das Haus zur *Meise* (D. A. Z. I, N. 16) und das Haus zum *Schiff* (D. A. Z. I, N. 17) sind durch Hauszeichen markiert. Am besten ist die Front des Brunnenhäuschens wiedergegeben, welches die Röhren für den Ausfluss des durch die *Wasserräder* heraufgeschafften Wassers enthält. Näheres D. A. Z. I, N. 8,

wo diese Abbildung Schillings citiert ist. — LUZERNER SCHILLING 302 mit Al bildung eines *Wasserrades* mit treuer, genauer Wiedergabe des Mechanismu wie er auch auf dem alten Stadtgemälde und auf Murers Prospekt abgebild ist. Das auch hier sichtbare Rathaus ist phantastisch wiedergegeben. - LUZERNER SCHILLING 315. Blick auf die Rathausbrücke, links das Brunne häuschen wie bei 209[b].

79. Hinrichtung von Meiss und Zörnli in Zürich. (Aus Edlibach Original p. 77.)

80. Hinrichtung von Meiss und Zörnli in Zürich. Aus Edlibach, Kopie, fol. 47[a].

Edlibach Original 74, Kopie 44b. *Sihlbrücke* bei Zürich, nicht treue Abbildungen. — Luzerner Schilling 42b, 48b *unterer (nördlicher) Stadtteil* mit Sihlbrücke im Vordergrund. Nur nach allgemeinen Erinnerungen gezeichnet. Bemerkenswert die nach innen offenen Stadttürme an der Nordwestseite der Stadt, was jedoch nicht sicher als Bestätigung der in D. A. Z. II, 433 ausgesprochenen Vermutung angezogen werden darf, wonach ursprünglich alle Türme nach innen offen gewesen wären. — Stumpf 169 *Sihlbrücke;* dieselbe ist unrichtig (D. A. Z. II, 624) als ungedeckter Steg wiedergegeben. — Abbildungen bei Silberisen: dieselben werden zumeist durch Murers Prospekt völlig überflüssig gemacht. Es sind: I 485. Federzeichnung, offenbar nach einer an Ort und Stelle aufgenommenen Skizze. Dargestellt ist der *obere (südliche) Stadtteil* von der Rathausbrücke aus. — I 520, I 98, I 159: flüchtige *Gesamt-Ansichten* der Stadt ohne weiteren Wert. — I 161 die beiden *Mühlestege,* besser bei Murer. — I 163, 167, 173 Partie bei der *Sihlmündung* (Schützenhaus und Umgebung). Bemerkenswert eine Kapelle unterhalb der Ötenbachbastion. Es ist die 1587 oder 1591 (D. A. Z. I, N. 418, 1) niedergerissene *Kapelle der hl. drei Könige.* — I 171 *oberer (südlicher) Stadtteil,* von Osten gesehen; allgemein gehalten; ebenso I 791, von Westen gesehen. — I 807 *Rennwegbollwerk.*

Wickiana 1576, F 25 fol. 13b: das *Schaffhauserhaus* an der unteren Zäune. — F 24 (1585) *Einsiedlerhof;* offenbar sehr schematisch. — F 29 (1579), fol. 57: Haus zum *Schwert,* nicht genau. — F 33 (1586): Blick auf die *Stüssihofstatt,* ungenau.

Zürcher Chronik Ms. G. 403 der Zürcher Stadtbibliothek. Fol. 13: *Grossmünster.* — 13b: *Predigerkloster,* hübsche Ansicht. — 28: *Rathaus* von der Westseite, mit Blick in die Marktgasse (Haus zum Schiff, Schneggen). Hübsches Strassenbildchen. — 36b: Einbruch der *unteren Brücke,* mit Ansicht des Rathauses, des Wasserrades und Brunnenhäuschens auf der Brücke.

Scheibenriss, 16. Jahrhundert, eingeklebt in Ms. L 120 der Zürcher Stadtbibliothek, S. 23: *Limmat und Brücken.*

Kopie der Bullingerschen Chronik, Stadtbibliothek Zürich Ms. A 18 und 19: Fol. 236b *Predigerkloster,* kolorierte Handzeichnung von stümperhafter Ausführung. — 238: *Ötenbachkloster,* nicht besonders genau. — 238b *Barfüsserkloster.* — 239: *Augustinerkloster.*

Zug. Stumpf 181 (reproduziert im Zugerischen Neujahrsblatt 1883; Histor. Kalender 1896, 279; 1897, 208). Verkleinerter Nachschnitt: Brandt 287; nach diesem: XIII Orte; Simler ed. 1577, 45b; Münster ed. 1629, 761; Bruyn I 32. Direkt nach St.: Simler ed. 1576, 49; Meisner IV 51. Sehr tüchtige, vom See aus gesehene Vedute. Sie nähert sich durch den hoch-

gewählten idealen Standpunkt der Behandlung der „Plan-Veduten". Merians von derselben Seite gesehener Stich scheint auf eine genaue geometrische Aufnahme zurückzugehen, giebt indessen die Einzelheiten viel schematischer wieder als Stumpfs Holzschnitt. — Stumpf enthält mehrfache baugeschichtliche Aufschlüsse; es sollen hier nur solche Punkte kurz berührt werden, für welche St. als besonders wertvolle Quelle in Betracht kommt. — Sehr klar ist die *Stadtanlage* und das *Befestigungssystem* wiedergegeben. Die „Altstadt" ist noch sehr bestimmt von den nördlich und östlich anstossenden jüngeren Stadtteilen isoliert. Ein gezinnter Mauerzug bildet die östliche Grenze der Altstadt. Hinter dem Zeitturm ist derselbe von einem staffelförmig übermauerten Thore unterbrochen, welches mit dem Schwibbogen des Zeitturmes korrespondierte. Ein niedriger Thorturm bezeichnet die Südost-Ecke der Altstadt. Innerhalb desselben verschloss ein zweites Thor, das neben den Turm der Kapelle gebaut war, den südlichen Ausgang der „oberen Gasse". Wickart, Die Befestigungen Zugs, Zuger Neujahrsblatt 1883, S. 13, will hier ohne Grund eine Unrichtigkeit der Stumpfischen Zeichnung annehmen. Auch auf Merians Stich ist dieses Thörchen noch erhalten. Stumpf gab eben nicht einen ursprünglichen ältesten Zustand wieder, wo der Kirchturm selbst als Thorturm gedient haben soll, sondern die Gestalt in der Mitte des 16. Jahrhunderts. Von der östlichen Altstadt-Befestigung sieht man bei Merian nur noch die der Zinnen beraubte und zur Abgrenzung von Gärten degradierte Ringmauer. Durch eine doppelte Häuserreihe war die Nordseite der Altstadt abgeschlossen (Wickart a. a. O., S. 12, spricht fälschlich von einer Ringmauer). Der „Kaibenturm" in der Nordwest-Ecke, der bei Stumpf über einem Holzgaden einen Spitzhelm trägt, erscheint bei Merian mit veränderter Bedachung. Gegen den See war die Altstadt teils (d. h. im südlichen Abschnitt) durch ein doppeltes Palissadenwerk, teils (nördlich) durch Häuserfronten geschützt, zwischen denen an zwei Stellen niedrige Thore eingeschaltet waren. (Das Palissadenwerk wird bei Wickart a. a. O., S. 12, irrtümlich auf die ganze Seelinie ausgedehnt.) Bei Merian liegen zwischen diesen Hausfronten und dem See Gärten, deren Terrain inzwischen vielleicht durch einen tieferen Wasserstand des Sees gewonnen worden war; zugleich ist das Palissadenwerk verschwunden, und von den beiden See-Thoren ist bei Merian nur das nördliche erhalten. Vor der südlichen Ringmauer der Altstadt zeichnet Merian einen Graben mit niedriger Contre-Escarpe, der bei Stumpf fehlt. — Im Befestigungssystem der jüngeren Stadtteile sind in der Zeit zwischen Stumpf und Merian nur wenige Veränderungen eingetreten. Die Seeseite ist auch bei Stumpf ganz unbefestigt. Eine Untiefe vor dem „Salzbüchslein", einem runden Bollwerk in der Nordwest-Ecke der Stadt, ist bei Stumpf mit einem kurzen Palissadenzuge gesperrt. Bei Merian dagegen ist an dessen Stelle das „neue Schänzli", ein Rundturm, an das Ufer gebaut. (Die Namen der Türme und

Festungswerke sind im Zuger Verteidigungsdevis von 1712 verzeichnet. Zuger Neujahrsblatt 1883, S. 14 f.) Der Mauerzug, der sich von da zum Neuenthore hinaufzieht, scheint bei Merian mit einem inneren Wall verstärkt zu sein. Die vor dem Neuenthore über den Graben führende Brücke ist bei St. aus Holz, bei Merian aus Stein konstruiert. — Die fünf Rundtürme, welche die Ecken der im Polygon geführten östlichen Stadtbefestigung bewehren (vgl. den Stadtplan bei Staub, Der Kanton Zug), haben auf Merians Stich nur zum Teil ihre bei Stumpf abgebildeten alten Bedachungen (spitze Pyramiden) bewahrt. — Der Fuss des „Kapuzinerturms" (sein früherer Name ist mir unbekannt) ist bei Stumpf stadtwärts mit einer stumpfwinklig gebrochenen Mauer ummantelt; dieselbe fehlt bei Merian. Zwischen diesem Rundturm und dem südlich folgenden Leberenturm vermittelten in interessanter Weise zwei Treppen den Aufstieg zum hölzernen Wehrgang, der hier die Ringmauer bekrönte. — Ein Thörchen, das zwischen den zwei südlich folgenden Rundtürmen aus der Stadt führte, fehlt bei Merian. — Von städtischen *Profanbauten* sind die wichtigeren bei Stumpf in stark übertriebenen Dimensionen gezeichnet. (Zur Identifizierung der einzelnen Bauten vgl. Weber, Alte Häuser und Geschlechter in Zug, Zuger Neujahrsblatt 1890, S. 15.) Auffallend ist, dass der bei Merian abgebildete, mit einem Satteldach gedeckte Turm der „Burg" auf Stumpfs Abbildung fehlt. — Auf dem „Lindenplatz" (heutigem Kolinsplatz) steht bei Stumpf noch der alte Lindenbaum; sodann verdient der deutlich wiedergegebene Landsgemeindeplatz am See Beachtung. — MURER, Zürcher Karte 1566. Stark vereinfachte, offenbar nach Stumpf gezeichnete Ansicht.

WICKIANA F 12, S. 56. Hintergrund eines Aquarells: allgemein gehaltene, ungenaue Abbildung der Stadt.

Zurzach. WANDGEMÄLDE im Kloster St. Georg zu Stein a./Rh., von 1516, mit Darstellung des Pferdemarktes in Zurzach (siehe u. a. Vetter, Klosterbüchlein, 1891). Mit freier Benutzung dieses Gemäldes ist STUMPF 130[b] gezeichnet. (Reproduziert Histor. Kalender 1896, 7; vgl. M. v. K., Anzeiger für schweiz. Altertumskunde 1884, S. 27.) Die Abbildung bei St. ist stark vereinfacht und ziemlich ungenau. Die Erscheinung, dass die St. Verenenkirche bei Merian unter einem einzigen Firste, bei St. aber mit erhöhtem Chor erscheint, dürfte aus den Restaurationen von 1565 und 1626 zu erklären sein. — MURER, Zürcher Karte 1566. Höchst vereinfachte, vielleicht nach Stumpf gezeichnete Ansicht.

Zwingen an der Birs. Meisner V 52, wohl ein Stich Mathäus Merians.

STUDIEN ÜBER SCHWEIZERISCHE BAUGEWOHNHEITEN
IM 15. UND 16. JAHRHUNDERT.

EINLEITUNG.

Im vorigen Abschnitte ist versucht worden, die authentischen Architekturbilder in Chroniken und anderen Kunstwerken bis auf Merians Topographie für die Baugeschichte der dargestellten Orte nutzbar zu machen. Die Behandlung musste dabei eine topographische sein. Die folgenden Ausführungen wollen zu einer systematischen Betrachtung der schweizerischen Architektur vom letzten Viertel des 15. bis um die Mitte des 16. Jahrhunderts einiges beitragen. Durften im vorigen Abschnitte nur die authentischen Abbildungen bestimmter Bauten berücksichtigt werden, so können jetzt auch die frei erfundenen Darstellungen ihre Dienste leisten. Nicht bestimmte Monumente, sondern allgemeine Baugewohnheiten wollen wir ja im folgenden nachweisen. Und diese kommen in frei erfundenen Bildern ebenso gut zum Ausdruck wie in authentischen Darstellungen. Die Zeichner und Maler gaben eben wieder, was sie zu sehen gewohnt waren, gleichviel ob es im einzelnen Falle der Wirklichkeit entsprach oder nicht. — Natürlich müssen diese Studien stets die Entwicklungsstufe der Darstellungsweise in den verschiedenen Quellen im Auge behalten. Älteren Werken darf weniger Glauben geschenkt werden als späteren, wie etwa der Luzerner Chronik Diebold Schillings oder sorgfältig ausgeführten Tafelbildern aus der Wende des 15. und 16. Jahrhunderts, wo die Darstellung nur noch selten Dinge enthält, die in Wirklichkeit nicht hätten vorkommen können.

Allgemein bekannte Erscheinungen, selbst wenn sie an Hand der älteren Architekturbilder leicht darzustellen wären, schliesse ich aus. Es hat keinen Sinn, aus alten primitiven Abbildungen nachzuweisen, dass die Kirchenchöre zumeist im Polygon geschlossen sind, dass die Befestigungstürme von Stadt

und Burg bald rund, bald viereckig sind, u. dgl. mehr. Es liegt mir vielmehr daran, eine Reihe von weniger bekannten Erscheinungen zu beschreiben, und besonders jene hervorzuheben, welche bei dem Mangel anderweitiger Quellen einzig aus dem Schatze alter Bilder zu erkennen sind. Namentlich bilden solche Kunstwerke eine schätzbare, ja oft die einzige Quelle für die Kenntnis derjenigen Architekturen, die zufolge ihres leichten Materiales oder wegen bloss vorübergehender Bestimmung im Monumental-Bestande nicht mehr vorhanden sind. Dazu gehören die ambulanten Einrichtungen bei Belagerungen, Verschläge, Hecken, hölzerne Bollwerke, überhaupt eine Reihe einzelner Bautypen von leichter Konstruktion. All das ist architektonischer Kleinkram und steht nicht selten auf der äussersten Grenze zwischen Architektur und Gerätewelt. Sehr spärlich sind dagegen die Beiträge zur monumentalen Baukunst. Doch wird man darob diesen Studien ihre Berechtigung nicht versagen. Sobald man die Architekturforschung auf einen weiteren kulturgeschichtlichen Boden stellt, müssen auch die kleineren Baugewohnheiten Berücksichtigung finden. Wie ein Schiessplatz beschaffen war, wie Galgen und Rad, Hecken und Gatter, Zelte und Geschützdächer aussahen, das berührt zwar mehr den Kulturhistoriker als den Kunstforscher, aber es leuchtet ein, dass das volle Bild des baulichen Schaffens der Kenntnis dieser Nebendinge nicht entraten kann. Und eine Kunst, die so handwerklich, oder lieber, ein Handwerk, das so künstlerisch war wie das spätgotische, hat nicht selten auch am architektonischen Kleinkram der Zierlust nachgegeben. Die Marktschiffe, welche der Luzerner Schilling abbildet, gleichen in der Gesamtform den auf dem Vierwaldstättersee heute noch üblichen „Nauen“ auf ein Haar, aber der Zeichner hat die Kanten mit gotischen Profilen ausgestattet, die sicherlich auch in Wirklichkeit nicht fehlten. Und dergleichen ist öfters zu finden.

Es soll nicht versäumt werden, ab und zu durch Hinweis auf spätere Abbildungen, wie Merians Topographie, oder auf erhaltene Bauten diese Studien zu runden, doch sei hierin freies Maß vorbehalten. Das nämliche gelte bezüglich der Heranziehung von Fachlitteratur, von urkundlichen Stellen oder von ausländischen Bilderwerken [1].

[1] Der Kürze wegen bezeichne ich die häufiger vorkommenden Quellen mit ihren Anfangsbuchstaben. EO = Edlibach Original; EK = Edlibach Kopie; SchB = Schillings amtliche Berner Chronik; SchSp = Spiezer Schilling; SchL = Luzerner Schilling; SchZ = Schillings Burgunderkriege in Zürich; Scho = Schodoler; Si I = Silberisens grosse Schweizerchronik, Si II, III = Silberisens kleinere Schweizerchronik (Kopie nach Schodoler); SMC = Sebastian Münsters Cosmographie, Ausgabe 1550 und 1552; St = Stumpf, Ausgabe 1548; St Ms = Stumpfs Manuskript, Kopie nach Brennwald; Schr = Schradin; W = Wurstisen.

I. ARCHITEKTONISCHE KUNSTFORMEN IN DER CHRONIK-ILLUSTRATION.

Die Wiedergabe formierter Teile der gotischen Architektur ist in den Illustrationswerken des späteren 15. Jahrhunderts kaum verständnisvoller geworden als in den Bilderhandschriften früherer Zeit. Nur die einfachsten Formen und Profile werden „stilvoll" gezeichnet. Während für die kunstloseren Gestaltungen der Kriegs- und Civil-Architektur uns oft eine merkwürdig scharfe und richtige Beobachtung entgegentritt, nehmen sich die Darstellungen reich gegliederter Kirchtürme zumeist ganz ergötzlich aus: verwegene Phantastereien von Fischblasen und Wimpergen[a], wobei doch der starke Hang nach horizontaler Gliederung beachtet sein will. Die Zeichnungen der Hand A im Luzerner Schilling zeigen zuerst eine achtbare Kenntnis der spätgotischen Konstruktionen und Einzelformen. Im allgemeinen ist auch hier der bekannte spätgotische Zug nach Auflösung der architektonischen Gesetzmässigkeit zu Gunsten dekorativer Laune zu beobachten. So, wenn Gewölberippen wie Fischblasen geschwungen und mit Nasen besetzt[b], oder wenn Säulen in rundbogige Fenster hineingestellt werden[c].

Das Eindringen der Renaissance ist in unsern Bildern nicht zu belauschen. Es sind nicht Spuren eines neuen Stiles, wenn an Stelle der spitzen Bogenformen fast durchwegs der Rundbogen gezeichnet wird. Auch die erhaltenen Monumente zeigen ja, dass die späte Gotik oft auf den Rundbogen zurückgekommen ist. Es ist auch gewiss nicht ein bewusstes Aufgreifen romanischer Dekorationsmotive, wenn der Kleinbogenfries in den Architekturdarstellungen des 15. Jahrhunderts eine starke Rolle spielt. Die Kriegsbaukunst, die den bürgerlichen Illustratoren und Malern näher an Herz und Augen lag, als Kirchenbauten, hat gerade damals dieses Motiv ausgiebig verwendet. So wurde die im 15. Jahrhundert restaurierte Museggbefestigung in Luzern fast in ihrem ganzen Zuge unter dem Zinnenkranze mit schwach vorkragenden Kleinbogen versehen. — Sehr auffallend dagegen sind die Kirchenbilder im Spiezer Schilling[d] und im dritten Bande des Berner Schilling[e], die vielleicht von derselben Hand gezeichnet sind[1]: der Chor ist halbrund geschlossen und nicht über das Mittelschiff erhöht; alle Flächen sind mit rundbogigen Blenden fleissig gegliedert; einmal[f] ist deutlich eine Zwerg-

---

[a] z. B. EK 176[b]. — [b] SchL 76[b]. — [c] SchL 17. — [d] SchSp 25 u. v. a. — [e] SchB III 176[b], 205[b], 210[b], 215 u. a. — [f] SchB III 458.

[1] Vgl. oben S. 69.

galerie gezeichnet. Neben viereckigen Kirchtürmen kommen runde vor, die wieder mit Blendarkaden geschmückt und sehr oft mit halbkreisförmigen Kuppeln gedeckt sind[a] (Fig. 81). Das alles bedeutet ein merkwürdiges Abgehen von den landesüblichen gotischen Formen. Eine erste Ankündigung der Renaissance ist darin wohl nicht zu erblicken. Eher dürfte hier eine Erinnerung an romanische Kirchenchöre, wie die von Spiez, Wimmis und Amsoldingen[1] vorliegen. Ob jene Zwerggalerie sogar einer direkten Reminiscenz an die seltsamen Nischen des letztgenannten Kirchenchores entsprang? Dagegen möchte man ein erstes Anklingen von Bauformen der Renaissance erkennen, wenn im Luzerner Schilling (Hand B!) die Säulen rundbogiger Arkaden zuweilen mit einer leichten Schwellung (Entasis) versehen[b], oder wenn einmal die Stützen flachbogiger Arkaden aus einfachen

81. Typen von Kirchen im Spiezer und im dritten Bande des Berner Schilling (SchB III 215 u. 413, 176[b]).

vierkantigen Pfeilern mit viereckiger Deckplatte bestehen[c]. — In den Bildern von Stumpf, Sebastian Münster und Silberisen bieten die Renaissanceformen kein entwicklungsgeschichtliches Interesse mehr. Sie werden vorwiegend in dekorativer Richtung verwendet. Ein üppiges Akanthusblatt bestreitet die Zierformen der Gerätewelt, während die architektonischen Hauptlinien zunehmend ernüchtern. — Wie die späteren Illustratoren den formierten Teilen früherer Stile gegenüberstanden, zeigt die Darstellung der Gruftkapelle im Basler Münster bei Wurstisen (140), welche die romanischen Detailformen geradezu karrikiert.

[a] SchB III 343, 413[b], 415[b] u. a. — [b] SchL (B) 17. — [c] SchL (B) 239[b].

[1] Siehe E. von Rodt, Kunstgeschichtliche Denkmäler der Schweiz, IV 9.

II. KIRCHLICHE ARCHITEKTUR.

Beiträge zur Stillehre des spätgotischen Kirchenbaues ergeben unsere Bilder nicht. Es sei nur notiert, dass ein ausserordentlich einfacher Typus von Dorfkirchen — einschiffige Anlage mit rundbogigen Fenstern und vierkantigem Turm an der Nord- oder Südseite — regelmässig in allen Bilderchroniken wiederkehrt und noch in den spätesten Manuskripten unveränderte Geltung bewahrt.

82. Sicherung von Kirchen. (Aus Tschachtlan S. 122 u. 873.)

Grösseres Interesse bietet die Sicherung der Kirchen. Oft ist die Kirche von einer dichten lebenden Hecke[a] (Fig. 82 unten) oder einem Flechthag[b]

[a] Tsch 873 u. v. a. — [b] SchL 103[b]; St. II 56 u. a.

umzogen[1]. Das Gewöhnliche indessen ist die Ummauerung mit einer mässig hohen Brüstung. Von eigentlichen Befestigungskirchen, wie sich eine solche zu Muttenz im Kt. Basel erhalten hat[2], kann dabei nicht die Rede sein, denn nirgends sind diese Mauern mit Schiesslucken, Hurden oder Zinnen versehen. Dagegen ist die Wehrhaftigkeit öfters durch einen Graben vermehrt worden. Fig. 82 führt Tschachtlans ergötzliche Einnahme des so befestigten Kirchhofes von Münchenbuchsee vor Augen[a]. Überhaupt sind kriegerische Aktionen dieser Art nicht selten dargestellt[3].

Eine Reihe ansprechender kirchlicher Interieurs findet man im Luzerner Schilling[b]. Sie sind wertvoll, weil das reine Bild solcher Innenräume in der Wirklichkeit kaum mehr zu finden ist. Es sind helle Räume, bei denen die ruhigen Wandflächen ein Hauptmoment der Wirkung ausmachen. Die weiträumige Helle ist eine deutliche Äusserung des neuen Geistes, der zu Ende des 15. Jahrhunderts in die gotische Architektur eingezogen war. Die rundbogigen Maßwerkfenster sind auffallenderweise nie mit Glasgemälden ausgesetzt, sondern zeigen helle Verglasung mit Rautenmusterung oder Butzenscheiben. Bezeichnend für die neue Richtung ist die sehr bescheidene Anwendung von Polychromie. Sie beschränkt sich auf kräftige Hervorhebung der struktiven Glieder, während der helle meergrüne Steinton der Wandflächen den Farben als zarte Folie dient. Die Gewölberippen und die schlanken Dienste sind mit kräftigem Rot hervorgehoben, die Gewölbekappen mit elegantem schwarzem Rankenwerk auf rein weissem Grunde zierlich belebt und nur selten[c] dunkelfarbig (blau) gehalten. Der Boden ist mit bunten Fliesen belegt. Die volle Kraft ungebrochener Farben, durch Gold noch wesentlich verstärkt, sammelt sich an den Schnitzaltären. Dazu der warme Ton der Bestuhlung, und ein Ganzes von traulicher, feiner Stimmung ist geschaffen. Das interessanteste dieser Kircheninterieurs[d] zeigt eine strenge Trennung von Schiff und Chor durch einen von einer Kreuzigungsgruppe überragten Lettner. Vor demselben steht der Kreuzaltar; seitwärts führen zwei Thüren in den Chor.

---

[a] Tsch 122. — [b] SchL 121[b], 167, 54, 104, 240[b]. Dazu SchB III 431[b]. — [c] SchL 105. — [d] SchL 167.

[1] Über die verschiedenen Systeme von Hecken ist später zu handeln.

[2] Abgebildet bei E. von Rodt, Kunstgeschichtliche Denkmäler der Schweiz II, 12. — Eine gezinnte Friedhofmauer hat auch das Dorf Therwyl im Birsigthal. (Gef. Mitteilung von Dr. E. A. Stückelberg.) — Nach Hans Ulrich Fischs Aarauer Stadtprospekt hatte auch der Kirchhof von Kirchberg gezinnte Mauern.

[3] Guglerkampf zu Fraubrunnen Tsch 279, 280; Einnahme von Tamerkirch im Elsass EO 296; Treffen zu Tayngen im Schwabenkrieg SchL 188 u. a.

Zur Kenntnis kirchlicher Ausstattungsgegenstände geben die Abbildungen wenig neue Beiträge. Die ausserordentliche Popularität der bemalten Holzstatuetten auf den Flügelaltären wird auch durch die Masse der erhaltenen Werke bekundet. Abweichungen von der verbreiteten Form des Flügelaltares finden wir nicht häufig. So besteht einmal[a] der Altaraufsatz aus einem von vier Säulen getragenen Baldachin, unter welchem eine Madonnenstatue steht[1]. Zur Aufbewahrung der liturgischen Gewänder und wohl auch der heiligen Hostien dient einmal[b] eine hölzerne Truhe, welche vorn im Chore steht. Votivkerzen werden in einem hölzernen Gestell an einer Wand des Chores reihenweise aufgesteckt[c]; auf demselben Bilde ist eine Orgel unmittelbar hinter dem Altare angebracht.

Die volle Ausstattung einer Grabkapelle zeigt ein interessantes Bild bei Edlibach[d], welches die Gruft Karls des Kühnen darstellen will. Die

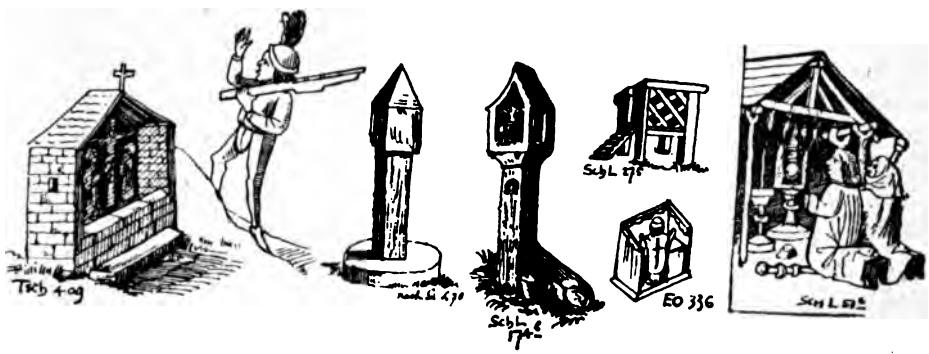
83. Gruft Karls des Kühnen nach Edlibach Kopie 207.

reichverzierte Tumba ist von prächtigen Kandelabern flankiert (Fig. 83); Schwert und Schild sind zu Seiten des Denkmals aufgepflanzt; an Schnüren hängen grüne Ampeln von der Decke herab.

[a] SchB III 431[b]. — [b] SchL 240[b]. — [c] EK 284[b]. — [d] EO 370, reicher bei EK 207.

[1] Eine fernere sehr interessante Abweichung vom bekannten Typus des Flügelaltares sei aus der Pariser Chronique de France (1493, Dedikationsexemplar an König Karl VIII, mit Miniaturen von Jaques de Besançon, siehe oben S. 19, Note 1) mitzuteilen verstattet. In typischer Regelmässigkeit findet sich hier folgende Anordnung. Das weisse Altartuch fällt mit farbig gestickter Borte vorn über die Kante des Altartisches. Die Vorderseite besteht aus einem einfachen hölzernen Brett, oder ist mit blumig gesticktem Antependium

Kirchliche Bautypen von kleineren Dimensionen sind zunächst Wegkapellen und „Helgenstöckli“ (Bildhäuser), Fig. 84. Die ersteren[a] (Fig. 84 links und Fig. 24, S. 98) erscheinen in ganz typischer Form als kleine, rechteckige, giebelförmig übermauerte oder überdeckte Bauten. In einer Breitseite, welche die Front bildet, ist eine Nische ausgespart. Die Formen der „Helgenstöckli“[b] giebt die nämliche Fig. 84 wieder. Als interessante Erscheinung sei vermerkt, dass dieselben auf Zeichnungen von Niklaus Manuel und Urs Graf öfters mit einem oder mehreren Hufeisen beschlagen sind[c]. (Das Nämliche war bis zu einer denkwürdigen „Restauration“ an der Thüre der Sakramentskapelle von Ettiswil, Kt. Luzern, zu sehen[1] und findet sich noch heute am Vorzeichen der Kapelle St. Jost am Bürgenstock[2].)



84. Wegkapelle, Helgenstöckli, Feldkanzel, Feldaltar, Holzkapelle (Tschachtlan, Edlibach, Luzerner Schilling).

Solche Hufeisen hatten wohl die Bedeutung von unheilabwendenden Anathemen. — Diesen Typen ist auch der „grosse Heiland“ in Luzern anzureihen, der im Luzerner Schilling (121[b]) abgebildet ist[3], eine Kreuzigungsgruppe auf hölzerner Säule, durch ein von vier Pfählen getragenes Schirmdach bedeckt. Die nämliche Chronik zeigt uns im letzten Bilde zur Ettis-

[a] EO 89, Tsch 28 u. v. a. — [b] SchL 70, 174[b], Tsch 891 u. v. a. — [c] Basel, öffentl. Kunstsamml. UX 70 u. a.

behängt. Hinter dem Altar erhebt sich eine rundbogig abgeschlossene hölzerne Retabula, die bald leer, bald mit einer Kreuzigungsgruppe bemalt ist. Seitwärts kann der Altar durch farbige, an goldenem Drahtnetz befestigte Vorhänge geschützt werden. Von oben hängt ein glockenförmiger Baldachin aus blauem Tuche herab.

[1] Rahn, Statistik. Anzeiger 1885, S. 162. — Nach einer gef. Mitteilung von Herrn Prof. Rahn sah man vor einigen Jahrzehnten in Berlin noch öfters Hufeisen an den Thürschwellen von Kaufläden, Barbierstuben u. s. w. angenagelt.

[2] Mitteilung von Dr. R. Durrer in Stans.

[3] Reproduziert bei Th. von Liebenau, Das alte Luzern, 289.

wiler Sakramentsgeschichte eine notdürftig aus Holz konstruierte Wallfahrtskapelle[a] (Fig. 84 rechts). Das Bretterdach wird von vier Gabelhölzern getragen. Darunter steht eine Monstranz zwischen zwei Kerzen auf dem Boden. Vom Dachbalken hängen als Votivgegenstände kleine menschliche Figürchen aus Wachs herab.

Von ambulanten Bautypen lernen wir einen Feldaltar kennen[b]. Die einfache Mensa ist auf drei Seiten von mannshohen Tuchwänden umschlossen (Fig. 84). Sodann zwei Feldkanzeln[c] (Fig. 84 u. 85). Bei der letzteren

85. Feldkanzel. Aus Luzerner Schilling fol. 103 (Hand A).

erheben sich auf den vier Kreuzungspunkten eines mit Steinen belasteten Balkenrostes vier Ständer; in halber Höhe ist ein Fussbrett, und oben als schräge Verdachung ein bunter Teppich angebracht. Eine ständige Feldkanzel

[a] SchL 51[b]. — [b] EO 336. — [c] SchL 275, 103.

gab es, wie mehrere Abbildungen zeigen, auf dem Brühl zu Einsiedeln[a] (Fig. 27, S. 109). Merkwürdigerweise hat sich eine gotische Kanzel dieser Art bis heute erhalten. Sie steht im Chor der Kirche von Königsfelden. — Nicht immer waren solche Gerüste gleich bei der Hand. So sind auf einem Bilde im Luzerner Schilling (105) zwei Mönche auf ordinäre Misthaufen gestiegen, um den Kriegern, die mit ausgebreiteten Armen das „grosse Gebet" verrichten, die heilige Hostie entgegenzuhalten.

III. KRIEGSBAUKUNST.

Zu den grundlegenden Abhandlungen von Viollet-le-Duc, Krieg von Hochfelden, Jähns, Essenwein, Piper u. a., und zu den auf schweizerische Quellen und Monumente gegründeten Darstellungen von Rahn und Zeller-Werdmüller[1] ergeben die Architekturdarstellungen in unseren Bilderquellen einige Nachträge und Ergänzungen. Sie betreffen indessen mehr die baulichen Details als die Anlagen und Hauptsysteme von Stadt und Burg.

An erster Stelle sind über den Burgenbau einige Ausführungen zu geben.

Wie in Wirklichkeit, so sind auch in den alten Zeichnungen weitaus die meisten Burgen auf Höhen, nicht in Niederungen gelegen. Diese Gebirgsburgen pflegt man in zwei Gruppen zu scheiden: isolierte Anlagen und Grottenburgen (Balmen).

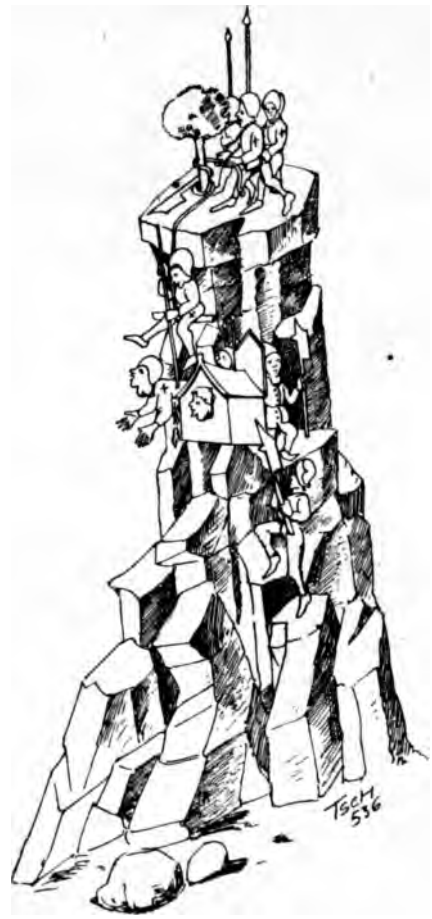
Interessante Darstellungen von Grottenburgen geben die Illustrationen zu Justingers Erzählung vom Zuge nach Handeck (1384) und vom Krieg im Wallis (1414—1420)[2]. Diese Anlagen dienen übrigens dort nicht,

[a] SchL 275; grosser Holzschnitt von ca. 1570: Merian.

[1] Viollet-le-Duc, Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI au XVI siècle, Bd. I, architecture militaire, S. 327 ff., und die übrigen Bände passim. — Krieg von Hochfelden, Geschichte der Militär-Architektur in Deutschland (vorsichtig zu benutzen). — Jähns, Handbuch einer Geschichte des Kriegswesens von der Urzeit bis zur Renaissance. Leipzig 1880. — Essenwein, Die Kriegsbaukunst. Darmstadt 1889. — Dazu Naeher, Die deutsche Burg. Berlin 1885. — Schultz, Deutsches Leben im 14. und 15. Jahrhundert. Prag 1892. — Piper, Burgenkunde. München 1896. — Rahn, Die Schweizer Städte im Mittelalter. Neujahrsblatt zum Besten des Waisenhauses in Zürich für 1889. — Zeller-Werdmüller, Mittelalterliche Burganlagen der Ostschweiz. Mitteilungen der Antiquar. Gesellschaft in Zürich, Bd. XXIII, Heft 5. 1893.

[2] Studer, Justinger-Ausgabe 159 u. 461. — Über schweizerische Grottenburgen vgl. Rahn, Wanderungen durch zwei Bündner Thäler. Zürcher Taschenbuch 1897, S. 128.

wie sonst in der Regel, als Refugien, sondern als „huten" — so nennt sie Justinger — von Bergpässen. Den Öffnungen dieser hochgelegenen Felsgrotten sind gern hölzerne, erkerartige Ausbauten vorgesetzt, welche hoch am fast unzugänglichen Felsen wie angeklebt erscheinen. In ergötzlicher Weise ist bei Tschachtlan die Einnahme einer solchen Hut dargestellt (Fig. 86). Statt



86. Grottenburg nach Tschachtlan 536.

des Gusserkers erscheint oft[a] ein hölzerner Ausbau in Form eines Altans. Der Zugang geschieht von unten mittelst einer Leiter[b], oder von einem gegenüberliegenden Bergkegel mittelst einer leicht wegnehmbaren Brücke[c]. Auch die Bestimmung dieser Huten wird veranschaulicht, indem von ihnen

[a] SchSp 8, 351, 362[b]. — [b] SchB I 210[b]. — [c] SchB I 201.

aus der tieferliegende Bergpass durch Steinwürfe beherrscht wird[a]. Einmal[b] gucken sogar aus der Holzbrüstung, welche die Öffnung einer solchen Hut verschliesst, zwei Geschützläufe hervor.

Einen „Wartturm" auf dem Zürichberg stellt Edlibach dar (Fig. 87). Er ist seiner Bestimmung gemäss hoch gelegen und erinnert stark an die Warten (speculæ), welche in römischer Zeit den Zug der Grenzen begleiteten[1].

87. Wartturm auf dem Zürichberg nach Edlibach Original 78.

Der kleine Turm mit hochgelegenem Eingang ist mit einer Vorrichtung für Feuersignale versehen. Die Stelle dieses Wartturms ist auf dem Zürichberg wirklich nachweisbar[2]; der Name „Chrattenturm" dürfte mit der bei Edlibach abgebildeten Signalpfanne in Beziehung stehen.

In den Schöpfungen der höheren Kunst hat die formgestaltende Phantasie oft Burganlagen vom höchsten malerischen Reiz hervorgezaubert. Bilder, Holzschnitte und Handzeichnungen von Niklaus Manuel, Urs Graf, Hans Leu könnten unter anderem hiefür herangezogen werden. Doch sind für den Zweck unserer Studien die anspruchslosen Darstellungen in der Buchillustration ergiebiger. So bietet uns schon Tschachtlans Chronik sehr hübsche Burgtypen, wovon Fig. 88 einige Proben giebt. (Dazu oben Fig. 8, S. 29.) Zwei Arten der Anlage sind besonders zahlreich vertreten. Einmal der einfache befestigte Wohnturm, und sodann die aus Palas und Donjon bestehende Burg. Unter den Zeichnungen ersterer Art ist das Wohnhaus mit vier Ecktürmen ein beliebter Typus[c]. Edlibach zeichnet gern einen charakteristischen

[a] SchB I 115[b]; SchSp a. a. O. — [b] SchSp 322[b]. — [c] Tsch häufig, EO 301 u. v. a.; Jünteler-Tafel im Antiquarium zu Schaffhausen.

[1] Ferdinand Keller, Römische Ansiedelungen in der Ostschweiz. Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich. Bd. XII, Heft 7, Taf. III.

[2] Gef. Mitteilung von Herrn Dr. Zeller-Werdmüller. Die Stelle befindet sich oberhalb der Langensteiner-Brücke.

88. Typen von Burgen: 1—4 aus Tschachtlan, 5 vom Dornachschlacht-Holzschnitt und 6 von einem Tafelbilde in Luzerner Privatbesitz.

Typus mit viereckigem Unterbau, aus dessen Walmdach ein verjüngtes Obergeschoss emporsteigt[a]. In dieser Art ist der Turm zu Pfäffikon gebaut, und so erscheint auch die Burg Rudenz auf Püntiners Fresken der Tellskapelle, die jetzt im Schlösschen a Pro aufbewahrt werden. Bei den Anlagen der zweiten Art ist der Palas zuweilen ein schmuckvoller Bau, dessen Wehrhaftigkeit nicht gross sein kann. Der Donjon wird zumeist innerhalb des Beringes gezeichnet, öfters aber ist er ganz isoliert auf besonderem Felsstocke gelegen und von der Burg durch eine Kluft getrennt. Die Verbindung zwischen den einzelnen Burgteilen wird sehr gewöhnlich durch hölzerne Brücken gebildet[b] (Fig. 88 Nr. 2, Fig. 8, S. 29). Eine solche verbindet sogar einmal[c] zwei Stadttürme über ein ganzes Häuserquartier hinweg. Es sind gedeckte, mit Brettern verschalte Konstruktionen, welche über freie Luft gespannt oder durch Pfosten und Büge unterstützt sind[1].

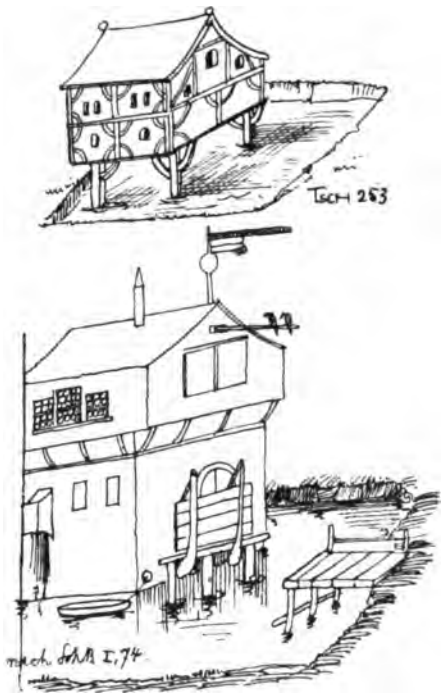
Voll und ganz wird durch unsere Abbildungen die Beobach-

[a] EO 141, 146, 212, 228, 307 u. a. — [b] namentlich häufig bei Tsch; auch Scho III 111[b], 181 u. a. — [c] Tsch 891.

[1] In den hübschen Burg-Rekonstruktionen, welche Essenwein giebt, ist dieses Motiv leider vernachlässigt.

tung Essenweins[1] bestätigt, dass die Umgebung der Burgen möglichst kahl sein musste, damit nicht Baum und Strauch einer feindlichen Annäherung Deckung gewähre. Ausnahmen sind selten. So war Wädiswil eine eigentliche Waldburg[a] und bietet zugleich ein schönes Beispiel einer Doppelanlage.

Vielfach berichtet die Sage von geheimen, unterirdischen Zugängen, und es sind solche auch wirklich mehrfach nachweisbar[2]. Solche Zugänge bringen auch die Zeichner unserer Abbildungen gelegentlich an[b]. Über der Öffnung ist — vielleicht zur Abhaltung von Geröll — ein hölzernes Schutzdach angebracht.



89. Weiherhaus bei Tschachtlan und im Berner Schilling.

[a] EO 241, 243, EK 141, 142; reproduziert bei Zeller, Burganlagen S. 280. — [b] Tsch 20, 261.

[1] Kriegsbaukunst 43. — So wird 1476 vom Berner Rat befohlen, der Vogt von Laupen möge das „Loch (= Wald) oder Holtz, so umb das Schloss und voll Gstüd syn soll, darin sich Vind enthalten möchten", wegschaffen. Ratsmanual Bern 1476, 25. April, mitgeteilt bei Ochsenbein, Urkunden zur Belagerung und Schlacht bei Murten. — Dagegen vergleiche man allerdings bei R. Durrer, Die Familie vom Rappenstein, genannt Mötteli (Einsiedeln 1893), die Stellen über Burg Alt-Regensberg, S. 38, 48, 211.

[2] Kienberg bei Olten, Buchegg im Kt. Solothurn, angeblich Wildegg im Aargau, Alt-Bechburg bei Holderbank (Soloth.), u. a. Die Burgen von Sitten vgl. Stumpf, Chronik II, 351; weitere Beispiele bei Zeller a. a. O., 287.

Von den Typen der Flachland-Anlagen ist sehr oft das charakteristische Weiherhaus[1] vertreten[a]. Solche Bauten zählen zu den schönsten Motiven landschaftlicher Scenerie und gestalten sich in Kunstwerken höheren Ranges, wie in Zeichnungen Urs Grafs und Niklaus Manuels oft zu traumhaft poetischen Gebilden künstlerischer Phantasie. — In einer Zeichnung Urs Grafs ist eine Wasserburg von einer Palissadenreihe umgeben. Die Mauerung beginnt gewöhnlich unter dem Wasserspiegel, seltener steht der Mauerfuss auf einer wenig emporragenden kleinen Insel; endlich scheint es nach unseren Abbildungen auch leichtere Konstruktionen in Fachwerk gegeben zu haben, die frei über dem Wasserstande von einem hölzernen Ständerwerk getragen wurden und eine unwillkürliche Erinnerung an Pfahlbauten wachrufen (s. die Probe aus Tschachtlan in Fig. 89, oben).

Zwischen der Befestigung einer Stadt und einer Burg besteht bekanntlich kein principieller Unterschied[2]. Es ist deshalb eine gemeinschaftliche Behandlung möglich. Die Grundzüge des Systems und die Anpassung an die Forderungen des späteren Mittelalters sind schon mehrmals entwickelt worden[3]. Hier seien nur einzelne weniger beachtete Punkte berührt und besondere Aufmerksamkeit den Konstruktionen aus leichterem Material geschenkt, für welche alte Darstellungen eine schätzbare Quelle bilden.

Es ist bekannt, dass Vorstädte und neugegründete Stadtquartiere in der Regel anfänglich mit provisorischen Werken geschützt wurden, sei es mit einem Verschlag aus Pfahlwerk und starken Brettern, oder mit einer Hecke[4]. Mehrmals sind solche provisorische Befestigungen dargestellt[b], zuweilen mit Unterbrechung durch steinerne Türme[c].

[a] Tsch 253; SchB I 74; SchSp 181; Handzeichnungen Urs Grafs Basel, öffentliche Kunstsammlung U I 59, Nikl. Manuels U X 6, 19; Basler Pannerträger in der Serie des C S u. v. a. — [b] So Scho III 11[b]. — [c] Tsch 54, 57.

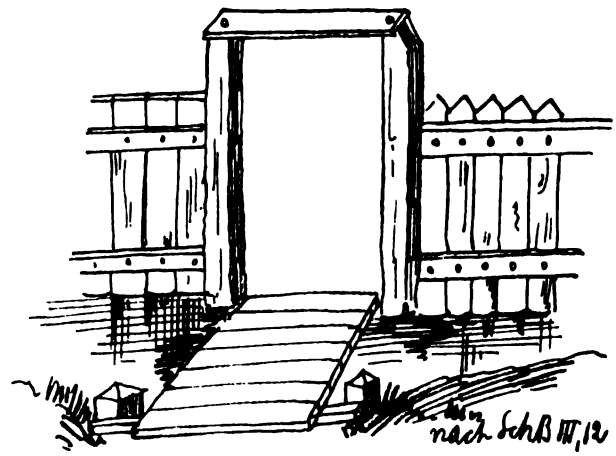
[1] Schweizerische Anlagen dieser Art aufgezählt bei Zeller, 268. Dazu noch: Hallwil, Wyher (Kt. Luzern), a Pro bei Altdorf, Mauensee bei Sursee u. a.

[2] Essenwein 19.

[3] Viollet-le-Duc I, 327 ff., Jähns, Essenwein 190 ff. Für die Schweiz Rahn, Die Schweizerstädte im Mittelalter, S. 33 ff.

[4] Nachrichten über solche provisorische Befestigung von Schweizerstädten zusammengestellt bei Rahn, Schweizerstädte, 34. Dazu sei noch nachgetragen: 1402 wurden St. Gallens Vorstädte mit einer Schutzmauer von Dielbrettern geschützt. Näf, Chronik von St. Gallen 29, citiert bei Rahn, Statistik, St. Gallen, Anzeiger 1886 Supplement zu Nr. 4, S. 380.

Ganz ausnahmsweise gab es Städte, welche der gemauerten Befestigungen öllig entbehrten und lediglich mit leichtem Material geschützt waren[1]. n Mühlhauserkriege (1468) spricht Schillings Text von der elsässischen hölzernen" oder „eichenen" Stadt Habsheim. Das Befestigungssystem denken ch nun die Illustratoren in verschiedener Weise. Es ist bei einigen[a] ein arker, etwa mannshoher Bretterverschlag, der von einem Graben umflossen t (Fig. 90). Ein einfaches Thürgericht mit Fallbrett bildet den Eingang.



90. Befestigung einer „hölzernen Stadt" nach Berner Schilling III, fol. 12.

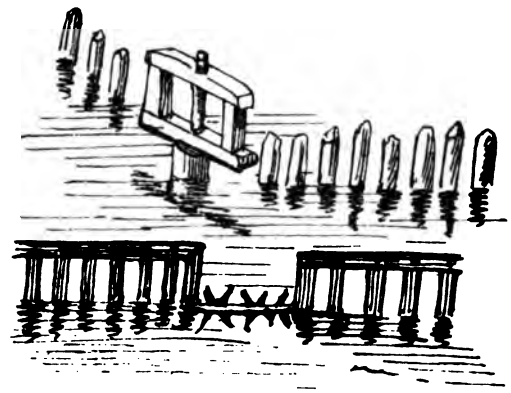
91. „Hölzerne Stadt" im Luzerner Schilling, 190[b].

[a] SchB III 12; Scho III 10; Si II 12.

[1] Ein urkundlich gesicherter Fall auch bei Jähns 1117.

Viel bedeutender ist die Wehrhaftigkeit dieser hölzernen Stadt im Luzerner Schilling [a] (Fig. 91). Eine äussere Linie wird durch eine knorrige Hecke gebildet. Die Holzbefestigung des inneren Zuges ist aus wagrechten Bohlen erstellt, die mit Schießscharten durchbrochen und von starken Pfosten zusammengehalten sind. Den Eingang bildet ein stattlicher hölzerner Thorturm. – Hölzerne Befestigung von Burgen habe ich in schweizerischen Darstellungen nicht gefunden [1].

Mit hölzernen Wehren werden in der Regel die Wasserläufe gesperrt. Zum nämlichen Zwecke dient einmal [b] eine von Ufer zu Ufer hart über dem Wasserstande gespannte Kette. In den Städten wird die Seeseite mit enger oder weiter gestellten ein- oder mehrfachen Palissadenreihen („Schwirren") geschützt, die in einiger Entfernung vom Lande im Wasser stehen. Den Bau



92. Wasserthore („Grendel") in Murten und Zürich, nach Luzerner Schilling und Edlibach.

einer solchen Pfahlreihe zeigt Schodoler (Fig. 65, S. 223). Bekannt ist die Schwirrenreihe, welche Zürich nach dem See hin gedeckt hat (vgl. oben unter „Zürich" Fig. 76 u. 77). Die Einfahrtsstelle (in Zürich mit der steinernen „Grendelhütte" überbaut) wird durch einen „Grendel" [2], d. h. einen mit Eisen-

[a] SchL 190 [b]. — [b] EO 120.

[1] Die Urkunde von 1314, Sühnebrief Ritter Burkard Sennos mit Bern und Solothurn betreffend Wiederaufbau der Burg Münsingen (abgedruckt Fontes rer. Bernens. IV, Nr. 586), kann nicht als Beispiel für eine mit Holz befestigte Burg angezogen werden. Was dem Ritter mit Holzwerk zu bauen gestattet wurde, war eben keine Burg mehr, sondern ein wehrloses Haus („Vorburg"). — Dagegen ist in den „Chroniques de France" (Paris, Vérard 1493, II 96 [b]) eine Burg mit hölzernen Türmen, Thoren und Ringmauern zu sehen, allerdings zur Illustration eines zeitlich und örtlich ausserordentlich entlegenen Vorganges aus dem Kreuzzuge des Königs Philipp II. August. Zudem geht aus dem Texte hervor, dass dieses „chastel de bois" nur dem vorübergehenden Zwecke der Sicherung einer Passage diente.

[2] Über die Bedeutung des Wortes vgl. Das alte Zürich I, N. 58. Dazu Anshelm, Chronik II, 433.

spitzen beschlagenen schwimmenden Stamm verschlossen[a]; sehr originell ist ein auf einer Spindel drehbares Thürlein[b] (zu Murten), Fig. 92. In Luzern war die Schwirrenreihe mit den gedeckten Holzbrücken, welche als Wehrgang dienten, zu einem eigenartigen Verteidigungssystem verbunden. Die Einfahrtsstelle war mit einem hölzernen Fallthor verschlossen[1]. — Von solchen im Wasser stehenden Schwirrenreihen sind Pfahlwände oder Hecken zu unterscheiden, die längs des Ufers auf trockenem Boden stehen. Ein Beispiel (Murten) giebt Fig. 35, wo gleichzeitig auch die ins Wasser vorgerückte Palissadenlinie vorhanden ist.

Mauern und Türme aus Stein sind die regelrechte Befestigung von Stadt und Burg. Häufig ist der Mauerzug verdoppelt, so dass zwischen innerer und äusserer Mauer sich ein Zwinger hinzieht. Besonders schön, fast ein theoretisches Normalbeispiel, zeigt sich eine solche Anlage auf dem Jünteler-Votivbilde zu Schaffhausen. Im inneren, höheren Mauerzuge wechseln viereckige und runde Türme; die niedrigere Aussenmauer ist bloss mit kleineren, nahezu flachgedeckten Rundtürmen (Streichwehren) geschützt, die jedesmal in die Mitte zwischen zwei der inneren Türme zu stehen kommen. — Die niedrige Mauer (Contre-escarpe), welche die äussere Seite des Grabens zu begleiten pflegt, erscheint im Luzerner Schilling[c] einmal in eigenartiger Form mit zinnenartigen Einschnitten und vorliegenden Stufen; doch ist sehr fraglich, ob ähnliche Gestaltung irgendwo in Wirklichkeit vorgekommen sei. — Zum Bau der Türme liefern unsere Abbildungen keine neuen Aufschlüsse. Wie in Wirklichkeit, so ist auch hier die Gestalt derselben sehr mannigfaltig. Türme auf viereckigem, rundem und polygonem Grundriss sind vertreten. Nach innen offene Türme sind schon in der Toggenburger Bibel und auf der „Schnabelburg" der Eschenbacher Tafel zu sehen (s. oben Fig. 53 und Fig. 57). Der obere Abschluss der Türme ist bald ein einfacher Zinnenkranz, bald eine ausladende Holzgalerie, bald ein Obergeschoss in Fachwerk[d], das wohnlich eingerichtet ist. Ein im Berner Schilling[e] vielfach vertretener Typus zeigt auf rundem Unterbau ein vier- oder achteckiges Obergeschoss, wobei die dreieckigen Überkragungen als Gusserker dienen. Oft ist der obere Abschluss durch Erkerchen, allerlei Ausbauten und wechselnde Dachformen sehr malerisch ausgebildet, wie es überhaupt unverkennbar ist,

[a] EO 321, 332. — [b] SchL 105, 108, Martinis Murtenschlacht. — [c] SchL 71[b]. — [d] besonders häufig bei Schodoler. — [e] z. B. SchB I 171[b].

[1] Siehe oben S. 248, unten.

dass im 15. Jahrhundert schon nicht mehr ausschliesslich praktische Erwägungen, sondern oft auch das Streben nach origineller, charakteristischer Gestaltung waltete[1]. Doch beschränkt sich diese reichere Ausbildung der Bedachungen mehr auf die Thor-, Stadt- und Glockentürme, während die gewöhnlichen Befestigungstürme ihre einfachen Bedachungen bewahren. Das Walmdach ist besonders bei Edlibach beliebt. Die Dächer waren nicht immer stabile Konstruktionen, sondern oft dazu eingerichtet, dass sie bei Belagerungen schnell entfernt werden konnten, um die Aufstellung von Wurfmaschinen zu ermöglichen, die Wirkung von Brandpfeilen zu hindern, die Verteidigung überhaupt zu erleichtern[2]. Es ist indessen, wie eine Unzahl von Bildern zeigt, vor der Annahme zu warnen, als seien bei jeder regelrechten Belagerung die wegnehmbaren Turmdächer entfernt worden. — Viollet-le-Duc und Essenwein lassen bei ihren Rekonstruktionen regelmässig das Dach auf den Zinnen anheben und ein wenig über dieselben vorspringen[3]. In den alten Abbildungen[a] steigt aber viel häufiger das Dach hinter dem Zinnenkranze auf, sowohl bei runden wie bei viereckigen Türmen. (Beispiele in Fig. 8, 9, 11, 12, 18, 21, 54, 64, 88 u. a.) Sogar der Pálas (Wohnbau) von Burgen wird mitunter in dieser Weise gedeckt[b] (Fig. 88 unten). Das ausserordentlich häufige Vorkommen dieser Bedachungsart in allen möglichen schweizerischen Darstellungen beweist zur Genüge eine wirkliche Verbreitung derselben[4]. Schon im 14. Jahrhundert auftretend, werden solche Dächer bereits nach den ersten Dezennien des 16. Jahrhunderts seltener dargestellt und verschwinden in späteren Bildern völlig. Diese Dächer freilich, die dem Mauerwerk nur geringen Schutz gegen Witterungseinflüsse boten, musste man notwendigerweise entfernen, um die Wehrplatte zur Verteidigung nutzbar zu machen, denn es ist nicht anzunehmen, dass zur Bedienung der Zinnen zwischen diesen und dem Dachauflager ein Laufgang ausgespart worden sei. — Die Ziegelbedachungen erscheinen gern in verschiedenen Farben. Rot ist am häufigsten, doch finden sich auch (namentlich im Luzerner Schilling) blaue, grüne, gelbe Ziegeldächer. Im „Zürcher Schilling" sind die Dächer im Inneren der Städte rot, an den Befestigungstürmen dagegen gern

[a] Schon in der Zürcher Handschrift der Weltchronik des Rudolf von Ems (172), dann in der Toggenburger Bibel, und später in allen möglichen Darstellungen. — [b] U. a. bei einer schönen Burg auf dem Hintergrund eines aus Basel stammenden Tafelbildes, Teil einer Legende des hl. Kreuzes, datiert 1516, in der Sammlung Meyer-am Rhyn, Luzern.

[1] Vgl. Essenwein 197.

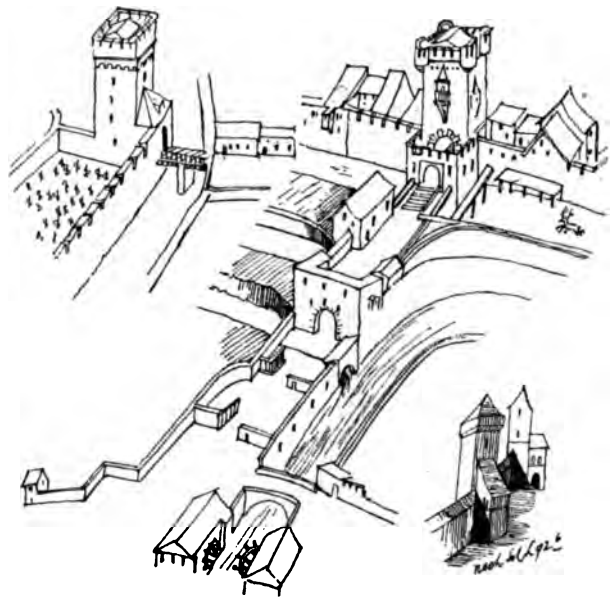
[2] Vgl. Essenwein 156.

[3] Die Konstruktion dieser Dachauflager angegeben bei Essenwein 241.

[4] Ähnliche Bedachung hat der Dom zu Sitten und der Kirchturm zu Leuk bewahrt: Rodt, Denkmäler III 22 u. 23; ferner Schloss Birseck, Schloss Vufflens, Orbe.

grün koloriert. Buntfarbige Bedachungen aus glasierten Ziegeln sind übrigens auch in Wirklichkeit nachweisbar und nicht besonders selten [1].

Vielgestaltig sind die Formen und Anlagen der Thortürme. Man könnte, böten die erhaltenen Monumente Mangel an vielartigen Typen, schon aus alten Bildern eine ganze Musterkarte vom einfachen viereckigen Thorturm bis zur reichen Kombination von Doppeltürmen und Zwingeranlagen zusammenstellen. In den meisten Fällen ist der Thorturm ein einfaches Vierkant mit einem bald in Holz, bald in Fachwerk ausgeführten Obergeschoss. Letzteres springt häufig nach der Aussenseite zur Beherrschung der Thoröffnung vor



93. Thoranlagen in Basel (Merian, 1615) und im Luzerner Schilling.

(schon in der Toggenburger Bibel, Fig. 53). In den Berner Chroniken ist der Thorbau besonders gern von zwei runden Türmen flankiert (Fig. 18); von zwei viereckigen auf der Jünteler-Tafel in Schaffhausen. Im Luzerner Schilling

[1] Die farbige Bedachung des Kirchturms („Chrälleliturm") zu Baden stammt aus dem 15. Jahrhundert, und ist mehrmals in den Chroniken abgebildet; in den Trümmern der 1444 zerstörten Moosburg bei Effretikon wurden grün glasierte Dachziegel gefunden. Zeller 273. Farbig glasierte Ziegel vom Holdermeierturm auf der Musegg in Luzern besitzt Herr Meyer-am Rhyn in Luzern. Farbige Ziegel von den Kirchtürmen von Laufen-Uhwiesen, von Zurzach und anderen Orten besitzt das Landesmuseum. — Nach Stumpf und Seb. Münster waren in Solothurn das alte St. Ursenmünster, das Rathaus und der Marktturm mit bunter Bedachung in Sparrenmusterung versehen

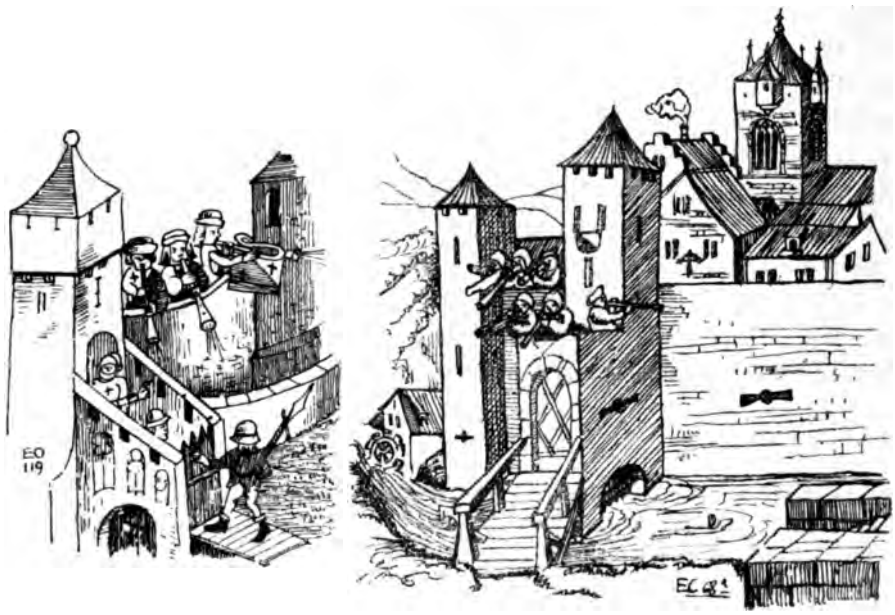
finden sich Thortürme, an deren Aussenseite sich ein niedriger Vorbau mit einem Pultdache anlehnt; in diesem sind die Eingänge nicht in der Front, sondern seitlich angebracht (Fig. 93, rechts unten). Die nämliche Anlage, jedoch mit dem Eingang in der Hauptaxe, zeigt ein Thorturm auf dem Feldbacher Altar, der zugleich als Probe für die reiche Formenphantasie auf diesem Altarwerke dienen kann. Merians Prospekt von Basel sodann bezeugt im dortigen St. Johannsthor auch das wirkliche Vorkommen solcher Anlagen (Fig. 93, links)[1]. — Sehr häufig sind sodann Doppelthoranlagen dargestellt, wobei ein äusserer Thorturm von einem höheren inneren beherrscht wird.

94. Thorzwinger. Aus Diebold Schillings Burgunderkriegen in Zürich, pag. 396.

Dazwischen ein Thorzwinger, der seitwärts durch Mauerschilde begrenzt ist und häufig brückenartig über den nassen Graben wegführt (Fig. 94). Nicht immer ist ein äusserer Turm vorhanden, sondern oft bildet eine einfache Thorwand die Aussenfront. Derart waren u. a. nach unserer Fig. 67 und Melchior Frank mehrere Thore St. Gallens angelegt[2]. Dieser Art wäre nach Edlibachs

[1] Dazu Essenweins Rekonstruktion des Stadtthores zu Friesach, S. 215.
[2] Andere Beispiele mittelalterlicher Anlage bei Rahn, Schweizerstädte, S. 37.

Kopie (Fig. 95, rechts) auch das alte Rennwegthor in Zürich gewesen. Aber selbst die äussere Thorwand kann fehlen, denn nicht selten sind Thorzwinger dargestellt, deren äusserer Verschluss bloss durch eine starke hölzerne Thüre gebildet wird (Rennwegthor in Edlibach Original, Fig. 95, links). Wo endlich vor dem Thore niedrige Mauerzüge bloss dazu dienen, um die Einfahrt seitlich gegen den Graben abzuschliessen, kann von einem Zwinger schon kaum mehr gesprochen werden (Fig. 53 aus der Toggenburger Bibel). Wohl in keiner Schweizerstadt sind, um Abbildungen nach der Wirklichkeit zu streifen, reichere Kombinationen aller dieser Motive zu finden gewesen, als im alten Basel, wie es Merian 1615 aufnahm. Während das noch erhaltene,



95. Altes Rennwegthor in Zürich, nach Edlibach Original 119 und Kopie 68 a.

1473 durch Jakob Sarbach erbaute Spalenthor durch zahlreiche Abbildungen und Beschreibungen genugsam bekannt ist, sei hier nach Merians Prospekt auf das obere (St. Theodors-) Thor aufmerksam gemacht (Fig. 93). Vor dem Thorturme zunächst ein gezinnter erster, vor diesem ein sehr geräumiger zweiter, und endlich ein dritter Zwinger, der zweimal mit Traversen und Holzgatter abgeteilt und seitlich von niedrigen Mauern eingeschlossen ist. — Erwähnt sei noch die Thoranlage einer Burg auf dem Bilde der Zerstörung von Karthago im St. Georgenkloster zu Stein a./Rh., wo vor dem Hauptthore eine hölzerne Brücke über ein Tobel führt und der äussere Brückenkopf durch einen Rundturm bewehrt ist.

Zu den originellsten Anlagen gehören die meist turmartigen Bauten, welche den Ein- und Ausfluss von Wasserläufen in den Städten bewehren. Ausser den bereits durch neuere Beschreibungen und Abbildungen bekannten Werken dieser Art[1] werden wir durch den grossen Holzschnitt von St. Gallen (Fig. 67) auf das dortige Wasserthörchen am Einfluss der Ira aufmerksam. Wo kein Turm die Stelle beherrscht, springt wenigstens ein Gusserker über die Mauer vor, wie Merians Basler Prospekt beim Einlauf des Muhenbaches in der Nähe der St. Clarenkirche zeigt.

Zum Schutze der Thore dienen zunächst die hölzernen Thorflügel und sodann die Fallgatter[a]. Doch ist diese letztere Vorrichtung, wie sich sowohl aus den Monumenten wie aus unseren Bildern ergiebt, nicht so allgemein verbreitet, wie man wohl annimmt. In der Regel ist der Gatter von Holz und gern mit eisernen Spitzen beschlagen[b] (Fig. 9)[2], ein Zeugnis dafür, dass die Fallgatter nicht bloss zum Thorverschluss, sondern auch als gefährliche Waffe gebraucht wurden. Gewöhnlich ist der Fallgatter innerhalb der äusseren Thorwand angebracht, so dass er in aufgezogenem Zustande grösstenteils hinter derselben verschwindet (Fig. 8, 9, 51). Nicht selten war indessen der Gatter an der Aussenseite des Thores angebracht[3] und somit von aussen frei sichtbar[c]; er bewegt sich in einem leichten Einschnitt der Mauer oder in einem hölzernen Gerichte[d] und wird mit einer Kette aufgezogen[e]. Für das Krienbachthor in Luzern ist diese Vorrichtung durch die Abbildungen des Luzerner Schilling und Martini völlig gesichert (Fig. 96).

---

[a] Zu den frühesten Darstellungen gehört: Manessesche Handschrift Kraus Taf. 73. — [b] SchB I 175. — [c] Schon in der Zürcher Weltchronik des Rud. von Ems fol. 242; dazu EO 74, 121, 217; St. II 169, I 44; Bullinger in Basel, u. a. Beste, authentische Darstellung auf Martinis Luzerner Prospekt: Krienbachthor. — [d] SchL 88, 176 (ebenso auf der Kreuztragung in Martin Schongauers Kupferstichpassion, Bartsch 16). — [e] SchL 88.

[1] Das Steinenthor zu Basel bei F. Schultz, Mitteilungen der k. k. Centralkommission. Wien 1868, S. 128. Essenwein S. 220 f. Rahn, Schweizerstädte, S. 36, nennt dazu noch: Schutzgatter zu Schaffhausen, Wehre am Seyon zu Neuenburg, zwei erhaltene Flusssperren in Freiburg, das Krienbachthor in Luzern, letzteres nach den ganz übereinstimmenden Abbildungen im Luzerner Schilling und bei Martini eine ausserordentlich malerische Anlage.

[2] Auch eiserne Fallgatter müssen vorgekommen sein, so im Eichthor in Solothurn, wo die Rinne der noch erhaltenen Seitenpfosten zu schmal ist, als dass ein hölzerner Gatter von erforderlicher Stärke darin hätte angebracht werden können. — So ist denn auch bei Valturius, de re militari, Verona 1472, ausdrücklich von eisernen Fallgattern die Rede und wird bezeugt, dass die Spitzen als gefährliche Waffe dienen. Der Fallgatter heisst dort „Cratheracta phenestra vel porta ferrea cratibus persimilis".

[3] Vgl. Essenwein 223. — An einem Stadtthore zu Glurns im Tirol sind von der Vorrichtung eines äusseren Fallgatters noch zwei neben dem Thore emporsteigende Reihen hakenförmig vorspringender Steine erhalten. (Reisenotiz 1894.)

Die innere Vorrichtung zum Aufziehen der Gatter ist in schweizerischen Darstellungen nirgends zu finden[1].

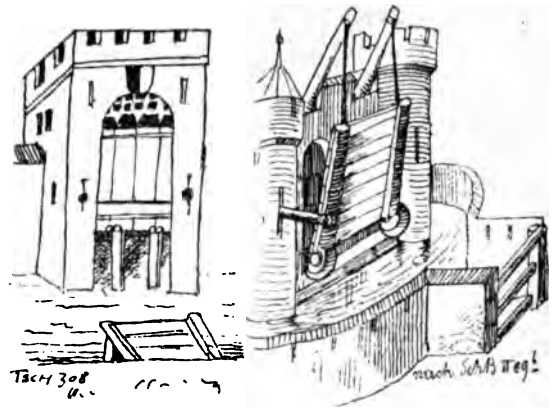
Zu weiterem Schutz der Thore dienen die aufgezogenen Pritschen der Zugbrücken. Es ist auffallend, dass Zugbrücken nicht gerade häufig dargestellt sind. Bei Belagerungs- und Eroberungsbildern sieht man im Gegenteil

96. Auswendig angebrachter Fallgatter. Nach Luzerner Schilling fol. 88.

gewöhnlich feste hölzerne Brücken, die aber dadurch den Zwecken der Verteidigung dienen, dass sie untersägt werden und unter den Angreifern

[1] Anhaltspunkte zum Studium dieser Einrichtung für einen hinter der Thorwand beweglichen Fallgatter bieten einige Reste im Eichthor (Baslerthor) zu Solothurn; s. Rahn, Die mittelalterlichen Kunstdenkmäler des Kantons Solothurn, S. 161. Für jene vor den Thoren angebrachten, an einer Kette aufziehbaren Fallgatter giebt das interessante Büchlein von Valturius, de re militari, Verona 1472, eine sehr einfache Vorrichtung an: die Kette (oder das Seil) geht oben über eine Rolle und ihr Ende kann im Innern der Thorwand an einem Haken eingehängt werden.

zusammenbrechen[a]. In der Regel ist das bewegliche Ende der Zugbrücke mit Ketten an zwei Wagbalken gehängt, welche sich über dem Thore in schmalen Mauerschlitzen bewegen[b]. Diese Konstruktion zeigt denn auch die einzige in der Schweiz noch erhaltene Zugbrücke, jene zu Hagenwil im Thurgau[1]. Die Pritsche ist entweder so breit, dass sie aufgezogen die Thoröffnung völlig bedeckt, oder schmäler, so dass sie in die Öffnung hineinpasst[c] (Fig. 97, links). Bei niedrigen Thoranlagen bewegen sich die Wag-



97. Zugbrücken. (Tschachtlan 308, Berner Schilling II 19[b].)

balken in zwei Scharten des Zinnenkranzes[d] (Fig. 97, rechts). Bisweilen fehlen die Zugbalken, und die Pritsche wird an Ketten aufgezogen, welche schräg durch die Mauer geführt sind[e].

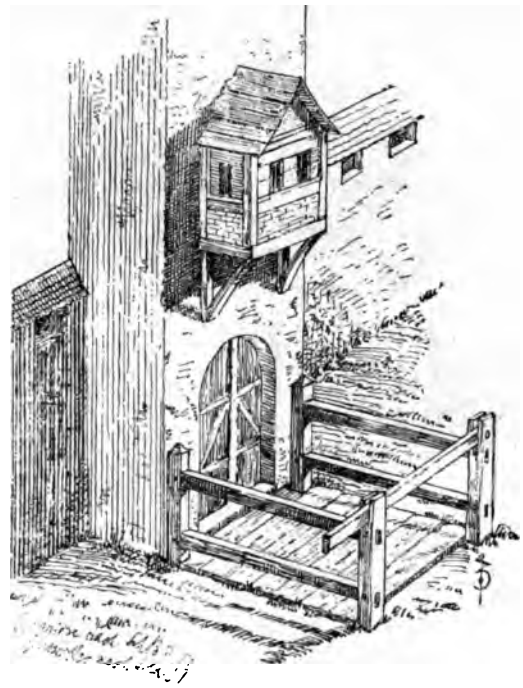
Durch Konstruktionen in leichteren Materialien wurden die Thore oft noch bedeutend verstärkt[2]. Von solchen Vorwerken hat sich nirgends etwas erhalten, so dass die Abbildungen hier als höchst wichtige Quelle eintreten. Zur ersten Ermüdung des Angreifers dienen hölzerne Barrièren vor den Thoren[f], deren Vorderseite mit einem beweglichen Schlagbaume versehen ist (Fig. 98). In diesen Verschlägen werden Schützen oder Spiess-

[a] Tsch 122 u. v. a. — [b] Tsch 102 u. v. a. — [c] Tsch 308. — [d] SchL 120; SchB II 19[b]. — [e] SchB I 73 u. a. — [f] SchB III und SchSp häufig.

[1] Abgebildet bei E. v. Rodt, Kunstgeschichtliche Denkmäler der Schweiz. Genaue Aufnahmen bei Rahn, Die mittelalterlichen Architektur- und Kunstdenkmäler des Kantons Thurgau.

[2] Einige Berichte von solchen Verstärkungen zusammengestellt bei Elgger, Kriegswesen der Schweiz im 14., 15. und 16. Jahrhundert, Luzern 1873, S. 364; dazu Rahn, Schweizerstädte S. 36, Note 2. — Derartige Vorwerke wurden noch im 17. und 18. Jahrhundert erstellt; s. den Bericht über Rapperswil von 1656, Anzeiger für schweiz. Altertums-

träger aufgestellt. Einfache Schlagbäume dagegen, wie sie ab und zu vor den Stadtthoren dargestellt sind[a], dienen nicht sowohl den Zwecken der Kriegsbaukunst, sondern eher zum Anhalten zollpflichtiger Fuhrwerke.



98. Barrière vor einem Thore, nach Berner Schilling II, 14; Gusserker nach Luzerner Schilling 89.

Andere Vorkehrungen boten wirksameren Schutz. Die hölzernen Bollwerke, welche im 15. Jahrhundert vor den Thoren von Zürich errichtet wurden, sind im vorigen Abschnitte nach Edlibachs Abbildung[b] besprochen worden (Fig. 76, S. 272). Ähnliche Werke sind dann besonders in höchst wertvollen Bildern des Zürcher Schilling dargestellt. Die Aussenseite eines stattlichen Thorzwingers ist einmal[c] (Fig. 99) mit einem starken, halbrund vorspringenden Pfahlwerk geschützt. In den Pfählen sind schmale Schiessscharten ausgeschnitten, welche teils zu ebener Erde, teils auf einem in halber Höhe angebrachten Bretterboden bedient werden. Das Pfahlwerk ist

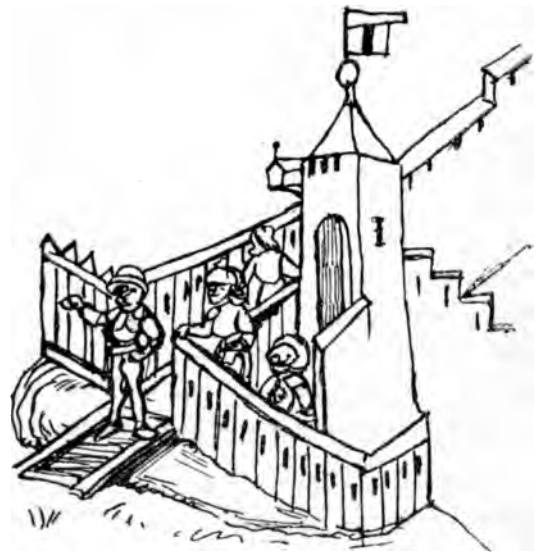
[a] Jünteler-Tafel Schaffhausen; Bild im St. Georgenkloster zu Stein, „Erbauung Karthagos". — [b] EO 100. — [c] SchZ 640.

kunde 1890, S. 388 und 492; im Zuger Verteidigungsdevis von 1712 wird vorgeschrieben, „das thor usserthalb mit palissaden und einem Fellbaum" zu versorgen. Zugerisches Neujahrsblatt 1883, S. 15.

mit einem nassen Graben umzogen. Wo ein gemauerter Thorzwinger fehlt, kann durch derartige Vorwerke ein solcher gebildet werden". (Siehe die interessante Fig. 11, S. 45.) Das Bollwerk besteht hier aus starken gezimmerten Bohlen,

aus SchZ 640

99. Hölzernes Bollwerk vor einem Stadtthore. (Aus Schillings Burgunderkriegen in Zürich, S. 640.)



100. Hölzernes Bollwerk. aus Edlibach Original 135 („Baden").

* SchZ 332.

die in halber Höhe mit Scharten versehen und darüber mit einem verzapften Rahmenwerk zusammengehalten sind. Wieder ist es von einem Graben umzogen. Der Angriff geschieht teils mit der Axt, teils mit dem Spiess, der auch zur Verteidigung gebraucht wird. Fig. 100 giebt nach Edlibach[a] ein leichteres Bollwerk, das aus einem mit Scharten und einer Thüre versehenen Verschlage besteht.

Mit solchen hölzernen Vorwerken werden aber nicht nur Thore, sondern auch ganze Partien des Mauerzuges gedeckt[b][1]. Die Innenansicht einer solchen Konstruktion zeigt eine Abbildung in Schillings Burgunderkriegen in Zürich (Fig. 101). Die aufrechten Bohlen werden, wie in Fig. 11, oben durch ein

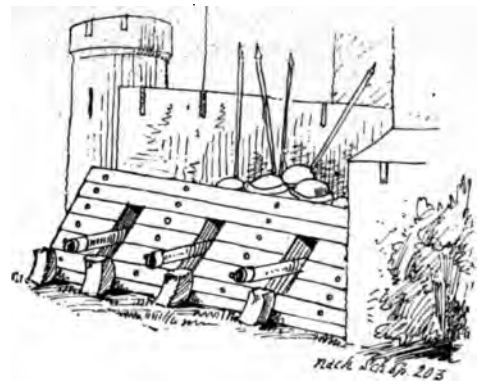
101. Bollwerke vor den Mauern von Murten. (Aus Schillings Burgunderkriegen in Zürich, p. 633.)

starkes Rahmenwerk zusammengehalten. Die Standfestigkeit des Ganzen ist inwendig durch keilförmig angestützte Balkenlagen verstärkt; seitwärts führt ein verschliessbares Thörchen in den Holzzwinger hinein. Derselbe erhält nach dem See hin (nach vornen) eine leichtere Fortsetzung durch dichtes

[a] EO 135. — [b] SchSp 291[b]; SchZ 633.

[1] Über die damit verwandte Sicherung der Wasserseite von Städten mittelst leichterer Konstruktionen siehe oben S. 299.

Faschinenwerk. Von ganz besonderem Interesse ist sodann eine Darstellung im Spiezer Schilling[a] (Fig. 102). Sie zeigt, dass man in solchen hölzernen Bollwerken ein Mittel fand, um schwere Geschütze bei der Verteidigung zu verwenden. Mauern und Türme waren nämlich dazu am Schlusse des 15. Jahrhunderts noch nicht eingerichtet[1]. Eine Folge von Pflöcken ist in die Erde gerammt und dient als Widerlager einer schräg gegen die Mauer gestellten Bohlenwand, die zur Einführung der Geschützläufe mit Scharten versehen ist.



102. Hölzernes Bollwerk für Geschütze. (Nach Spiezer Schilling 203.)

War dem Feind die Annäherung gelungen, so mussten solche Vorwerke eiligst geräumt und die Geschütze hinter den Mauern in Sicherheit gebracht werden. Endlich ist noch der authentischen Darstellung von Murten[b] zu gedenken (Fig. 35, zwischen S. 124 u. 125), wo ausserhalb des Städtchens keilförmige, mit Scharten versehene Blockverschläge aufgestellt sind, die aber wohl nicht zur Bergung von Artillerie, sondern zur Deckung von Gewehrschützen gedient haben mögen.

Waren die hölzernen Bollwerke vom Angreifer geschädigt, so mussten sie schnell geräumt, die Mannschaft hinter den Mauern geborgen, die Thore verschlossen werden. Die Verteidigung hatte sich nunmehr gegen zwei Hauptoperationen zu schützen: gegen die Zerstörung der Mauern und gegen die Ersteigung derselben[2].

[a] SchSp 203. — [b] SchL 108 und Martinis Murtenschlacht.

[1] Näheres darüber in späterem Zusammenhang.

[2] Die verschiedenen Stufen der spätmittelalterlichen Belagerungstechnik sind entwickelt bei Jähns, 1127 ff. Dazu der Abschnitt „Angriff und Verteidigung“ bei Elgger, 343 ff. Möglichst schnelle, gedeckte Annäherung an die Mauern ist ein erstes Stadium. Dieselbe wird gehindert durch reichliches Feuer von den Mauern und aus den (hölzernen) Bollwerken. Eine Anzahl von Belagerungsbildern, bei denen vom Verteidiger nichts zu sehen ist als die

Die Zerstörung der Mauern geschieht vom Angreifer, der den Graben gefüllt oder durchwatet hat, durch Untergrabung oder Zertrümmerung. Solche Breschen werden mit Pikeln, Äxten, Stemmeisen, Hellebarden, Spiessen eingebrochen; mit langen Hakenstangen wird die Bedachung der Mauern eingerissen[a]. Die Thore werden mit Sturmwerkzeugen berannt, die Mauern gleichzeitig durch artilleristische Wirkungen geschädigt[1]. Zur Ersteigung der Mauern werden die Leitern immer sehr schräg angestellt, wie alle Chroniken zeigen, weil man öfters damit den Graben übersteigen musste und weil bei schräger Stellung die Ansteigenden weniger den senkrecht fallenden Güssen und Würfen der Verteidiger ausgesetzt waren. Siehe hiezu Fig. 3, 51; in Fig. 11 werden die Leitern auf der Sohle des Grabens aufgestellt[2]. — Die Mannschaft, welche diese Operationen ausführt, ist teils direkt durch leichte Holzdächer und Setzschilde geschirmt, teils indirekt durch Schützen, welche frei[b] (Fig. 3, 51 links) oder hinter ambulanten Deckungen (Fig. 11 und unten Fig. 109) stehen und ihre Zielpunkte unter der Verteidigungsmannschaft suchen, welche gezwungen ist, sich bei ihren Operationen auf der Höhe der Mauern und Türme gelegentlich blosszustellen.

Ebenso anschaulich wie über die Angriffstaktik unterrichten uns die Bilderchroniken (namentlich Schillings Burgunderkriege in Zürich), wie die Verteidigung auf der Höhe der Mauern und Türme in der späteren Zeit des 15. Jahrhunderts betrieben wurde. (Siehe namentlich Fig. 11, S. 45; dann Fig. 99; ältere Bilder: Fig. 3, 51.) Mit Schüssen — neben den Feuerwaffen ist auch die Armbrust noch gebräuchlich, ja selbst der einfache Bogen — begegnet man der Annäherung und jenen Schützenposten, welche Zerstörung

[a] z. B. SchB I 177, 47. — [b] z. B. SchB I 124[b].

aus Zinnen und Schießscharten hervorgestreckten Gewehrläufe, geben dieses erste Stadium wieder (so SchB I 39[b], EO 66, EK 41[b] u. v. a.). Es scheint, dass der Angreifer, in eine gewisse Nähe gelangt, zuerst das schwere Geschütz wirken liess, um erst dann den eigentlichen Sturm auf die Mauern zu unternehmen (so SchB I 39[b], 52, 141[b], unsere Fig. 18, S. 65).

[1] Nach den Chronikillustrationen möchte man der letzteren Taktik grösseren Raum geben, als Jähns 1129 thut.

[2] Die Ersteigung der Mauern mittelst herangeschobener hölzerner Rolltürme (Bergfried) habe ich in keiner schweizerischen Darstellung gefunden. Doch scheint diese Taktik, wenn der Ausdruck „ebenhöchi" bei Justinger wirklich einen solchen Turm bezeichnet, in unseren Gegenden nicht unbekannt gewesen zu sein (S. dazu Elgger 345.) Viollet-le-Duc giebt ein Beispiel nach Froissart; dann findet sich ein hölzerner Rundturm dieser Art in den „Chroniques de France", Paris, Vérard 1493, Dedikationsexemplar, Band II, fol. 70, mit dem Texte: „Quant le roy vit la force du chastel et la proesse de ceulx de dedens si fist leuer vne tour de boyes si haulte que ilz pouvoient veoir la contenance et la maniere de ceulx qui estoient audit chastel et commencerent a lancer et a traire a eulx si que en occirent plusieurs". — Valturius (1472) giebt mehrere Systeme an („Phalae" - „turres ligneae").

und Ersteigung der Mauern decken. Diese letzteren Operationen aber werden durch reichliche Steinwürfe, durch Güsse von siedendem Pech oder Wasser gehindert; die Bewegung des Feindes am Fusse der Mauer auch durch herabgeworfene spitze Fussängel gehemmt (Fig. 11, S. 45)[1]. Als Surrogat von Fussängeln wurden auch (dieselbe Fig. 11) Flachshecheln (jene mit Drahtbüscheln besetzten Brettchen) herabgeworfen. Eine im „mittelalterlichen Hausbuch“[2] abgebildete Verteidigung durch Baumstämme ist nur einmal in einer schweizerischen Chronik dargestellt[a] (Abbildung Fig. 106 bei Besprechung der Erker). Die Stämme wurden, an beiden Enden festgebunden, über die Mauer ausgehängt. Wurde das eine Bindeseil zerschnitten, so geriet der Stamm in pendelnde Bewegung und rasierte die Mauerfläche, wodurch das Anstellen von Leitern gehindert wurde. Oft[b] sind (Fig. 35, 101) in der Nähe der Seeufer, der Wasserläufe oder hart über dem Graben Fässer aufgepflanzt, die ohne Zweifel ungelöschten Kalk enthielten und vom Verteidiger herabgestürzt wurden, sobald der Angreifer sich im Wasser zu nähern oder den Graben zu durchwaten suchte[3]. — Hat der Feind die Leiter erstiegen, so wird er mit Spiess, Axt[c] und Hellebarde empfangen und rücklings niedergestürzt. Alle Waffen mussten somit auf der Mauerhöhe vertreten sein. Zur Deckung der Verteidiger dienen ausser den baulichen Vorkehrungen wie Zinnen, Hurden, Geschützblenden, auch grosse Schilde[d].

Die baulichen Vorkehrungen zur Verteidigung sind nach System und Entwicklung in den schon mehrmals citierten Werken dargestellt. Es sind Zinnen und Schießscharten, Wehrgänge, Hurden und Erker. Die folgenden Ausführungen wollen nur Ergänzungen und Nachträge bieten. Bezüglich der Zinnen sei bemerkt, dass den Zeichnern die anscheinend ältere Form, wo Scharten und Windberge gleich breit sind (Fig. 3)[4], ebenso geläufig ist, wie

[a] SchB I 65[b]. — [b] z. B. SchZ 633; SchL 108, 109; SchB III 18. — [c] SchB I 124[b] u. v. a. — [d] Weltchronik des Rudolf von Ems in Zürich; Toggenburger Bibel. — Für Angriff und Verteidigung sind namentlich noch folgende Darstellungen zu nennen: SchB I 27[b], 28[b], 29, 48, 119, 124[b]; SchB III 211[b], 246[b], 301[b], 302; SchZ 402, 419, 363, 261, 280, 332 u. v. a. Dazu zahlreiche Bilder Tschachtlans. Vielleicht das schönste Bild einer Erstürmung aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts auf dem Kopfstück eines Scheibenrisses, Basel, Kunstsammlung U VI, 28.

[1] Fussängel werden u. a. im Antiquarium von Schaffhausen und in einer luzernischen Privatsammlung aufbewahrt. - Valturius giebt auch hievon genaue Abbildungen und Beschreibungen.

[2] Herausgegeben von Essenwein 1869.

[3] Dieses Verbrühen des Feindes ist auch durch Froissart bezeugt. Jähns 1127. Dagegen habe ich Bienenkörbe als Wurfmaterial (Baumann, Geschichte des Allgäus II, 353) in keiner schweizerischen Darstellung getroffen.

[4] Dazu Essenwein 241.

die Zinnen mit sehr breiten Windbergen und schmalen Scharten (Fig. 8). Zum Schutze des Mauerwerks wird sehr gern eine Verdachung des Zinnenkranzes angebracht. Seltener ist die Oberfläche jeder Scharte und jedes Windbergs für sich mit Ziegeln schräg abgedeckt, wobei der Wehrgang unbedeckt bleibt (Fig. 35, 53), häufiger zieht sich eine geradlinige Verdachung auf der Höhe der Windberge hin und dient zugleich als Dach des Wehrganges (Fig. 40, 37, u. v. a.). — „Geschützblenden", d. h. jene hölzernen Laden, welche zugeklappt die Scharten verschlossen und zur Deckung der Mannschaft dienten, herausgespriesst aber das Schussfeld eröffneten, sind in Bilderhandschriften seit dem Beginn des 14. Jahrhunderts nicht selten zu treffen: in der Manesseschen Sammlung[a], in den Weltchroniken des Rudolf von Ems, dann besonders zahlreich in Schillings Burgunderkriegen in Zürich, wo die Laden regelmässig von einer Kreuzscharte durchbrochen sind (Fig. 51, 94); man findet sie auch auf der Jünteler-Tafel in Schaffhausen. Ein Belagerungsbild der Toggenburger Weltchronik verdient besondere Beachtung, weil hier eine Geschützblende in einer hart unter dem Zinnenkranz gelegenen fensterartigen Schießscharte erscheint. Die Blende dient einem Schützen, der die Armbrust aus dieser Scharte hervorstreckt, zugleich zur Deckung gegen die Würfe und Güsse seiner eigenen Genossen, die über ihm auf den Zinnen arbeiten. Merkwürdigerweise verschwinden die Geschützblenden in den späteren Bilderwerken völlig. Sie fehlen schon im Luzerner Schilling, wo doch sonst alle Einzelheiten so treu und eingehend wiedergegeben werden[1]. Die letzte Darstellung findet sich bei Schodoler[b].

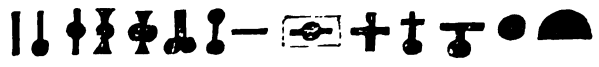
Ihre eigentliche Bedeutung hatten übrigens die Zinnen im späteren Mittelalter verloren[2]. Für die Würfe und Güsse hatte sich in den ausladenden Hurden und Erkern eine Anstalt geboten, die bequemere Manipulation und bessere Deckung gewährte. Und wieder so konnten die Schüsse ruhiger und sicherer aus den seit der Einführung der Armbrust üblichen Schiessscharten abgegeben werden. Die Illustratoren zeichnen denn auch sehr häufig ganz zinnenlose Mauern (vgl. z. B. Fig. 94, 99). Statt der Zinnen treten unter dem geradlinigen Abschluss der Mauer fensterartige, meist rundbogige Scharten ein, die vom Wehrgange aus bedient werden (Fig. 88, oben). Von erhaltenen Bauten mit dieser Anordnung des oberen Abschlusses können namentlich die Söller einiger Türme, aber auch Zwingermauern genannt

[a] Ed. Kraus Taf. 75. — [b] Scho III 195.

[1] Die auf Schloss Hohenklingen bei Stein a. Rh. 1862 noch erhaltenen Geschützblenden sind seither auf Ratsbeschluss entfernt worden! Aufnahme einer solchen zu Bellinzona bei E. von Rodt, Kunstgeschichtliche Denkmäler der Schweiz IV, 8.

[2] Vgl. Essenwein 203, 247.

werden[1]. Wo der Zinnenkranz noch beibehalten ist, werden die Schiessscharten gern in den breiten Windbergen angebracht, wie zahllose und schon frühe Darstellungen — so schon die Manesse-Handschrift — zeigen[2], vgl. unten Fig. 105. Es ist unverkennbar, dass solche Anordnungen oft schon etwas Spielendes haben[a], und dieselbe Wahrnehmung machen wir auch bezüglich der äusseren Form der Schießscharten selbst. Einfache, senkrechte Schlitze („Hochscharten"), wechseln mit wagrechten „Querscharten"; ihre Kombination ergiebt die Kreuzscharte: bei den Schlüsselscharten ist dem senkrechten Schlitze unten eine runde Öffnung angefügt. Dann verschiedenartige reichere Kombinationen. Bemerkenswerte, an erhaltenen Bauten nur selten vorkommende Formen sind die kreisrunde[3] und die lünettenförmige Scharte[b], welch letztere namentlich bei zinnenlosen Mauern erscheint. Ich stelle in Fig. 103 die in den Chroniken vertretenen Formen zusammen. Dabei



1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14

103. Schiess-Scharten[4].

sind nicht berücksichtigt jene breit-ovalen, nach aussen erweiterten Bildungen, welche für schwere Geschütze dienen und erst in der Entwickelung der Kriegsbaukunst im 16. Jahrhundert aufgetreten sind.

Über die Wehrgänge („Umlauf")[5] geben die Bilderchroniken wenig neue Aufschlüsse. Bemerkenswert ist, dass gelegentlich[c] der Ausgang, der von einem Turme auf den Wallgang führt, mit einem Fallgatter versehen ist. Die steinernen (auf der Mauerstärke angebrachten) Wallgänge sind in der Regel unbedeckt, wogegen die in Holz konstruierten Umläufe natürlich

[a] z. B. EK 3[b]. [b] z. B. SchZ 60, 396, 406; Tsch 214. — [c] SchB I 179[b], II 109.

[1] So Thun, abgebildet bei E. von Rodt, Denkmäler IV, 6; dann die „Tour Henri" in Freiburg (Rodt I 16), wo fensterartige Scharten in Verbindung mit gedecktem Wehrgang vorkommen; besonders charakteristisch ferner der Zwingerhof zu Greyerz (Rodt III 15) mit lünettenartigen Scharten, die ganz den aus Tschachtlan und Zürcher Schilling in Fig. 88, 91 und 99 wiedergegebenen entsprechen.

[2] Dazu als monumentaler Beleg etwa die Museggmauern in Luzern.

[3] Solche z. B. am Hexenturm in Sursee.

[4] 1 3 überall; 4 St 259; 5 EK 3[b] mit 13 abwechselnd; 6 SchL 154[b]; 7 SMC 391; 8 und 9 EK häufig; 10 und 11 SchB, SchZ vielfach; 12 EK 128, 129; 13 und 14 EK, SchZ, Tsch, Scho.

[5] Diese Bezeichnung ist in Chroniktexten und Urkunden stetsfort üblich.

gedeckt sind[1] (vgl. die instruktive Zeichnung Fig. 99, dazu Fig. 33). Der Zugang geschah wohl fast immer von den Türmen her; ausnahmsweise vermittelte nach Stumpf[a] in Zug eine steinerne Freitreppe den Aufstieg zum Wehrgang, und Ähnliches kam nach Martinis Prospekt an einer Stelle zu Freiburg vor.

Die Wehrgänge dienen zur Kommunikation auf der Mauerhöhe und zur Bedienung von Zinnen und Schießscharten. Zur Abgabe von Würfen und Güssen eigneten sich besser die Vorkehrungen, welche über die Mauern vorkragen und mit Gusslöchern („assommoirs") versehen sind. Steinerne Konstruktionen dieser Art (machicoulis) sind in der deutschen Schweiz nicht nachzuweisen, und auch in alten Architekturdarstellungen wohl nicht vertreten, denn es lässt sich nicht entscheiden, ob die auf Konsolen vortretenden

104. Stadtbild aus Schodoler II 19[b] (Hurden).

steinernen Obergeschosse von Türmen im Berner Schilling mit Gusslöchern zu denken sind oder nicht. Um so häufiger sind die in Holz, etwas seltener in Fachwerk[b] (beides in Fig. 104) ausgeführten Konstruktionen (Hurden, Hurtitien, Überzinnen). Sie enthalten in ihrem Boden Gusslöcher; in der Front dagegen fensterartige Schießscharten. Diese Konstruktionen kamen

[a] St 181. — [b] So auf der aus Ägeri stammenden Geburt Christi, Tafelbild in der Sammlung der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich (Landesmuseum).

[1] Erhaltene Wehrgänge in Holzkonstruktion: in Murten, am Schloss Thun, Stadtmauern von Olten, Solothurn u. a. Nach Stumpf kommen hinzu: Zug, Baden, Kaiserstuhl, Biel. — Unbedeckter steinerner Wehrgang erhalten auf der Musegg in Luzern; nach Murers Prospekt waren auch Zürichs Wallgänge unbedeckt.

allen Erfordernissen der Verteidigung am besten entgegen. In älteren Bildern sind sie etwas spärlich; in Tschachtlans Chronik z. B. bildet die hölzerne Hurd („Letzi") längs der Aare in der sonst ganz phantastischen Darstellung von Solothurn (S. 94) fast eine Seltenheit[a]. Dann aber treten die Hurden besonders häufig in den Zeichnungen des 16. Jahrhunderts auf. Bei Türmen sind sie bisweilen nicht auf der Mauerhöhe, sondern tiefer angebracht[b] [1] (Fig. 37), was nicht allzuselten auch im Monumentalbestande nachzuweisen ist. — Es ist eine umstrittene Frage, ob der Boden der Hurden auf gleicher Höhe lag wie der innere Wehrgang (Viollet-le-Duc), oder höher (Essenwein). Bezüglich der Hurden auf den Türmen dürfte es indessen ein Streit um nichts sein, denn Essenwein[2] hat festgestellt, dass kein noch erhaltener Turm mit Hurden zugleich auch einen Zinnenkranz besitzt. Die Frage darf deshalb füglich auf die Ringmauern eingeschränkt werden, und hier sprechen mehrere Abbildungen zu Gunsten der Annahme von Essenwein, dass die Hurden über dem Niveau des Wehrganges angebracht worden seien. Bei Schodoler ist der Boden der Hurden in der Höhe der Schartenbrüstung (Fig. 37), ja sogar[c] einmal in der Höhe der Windberge angenommen.

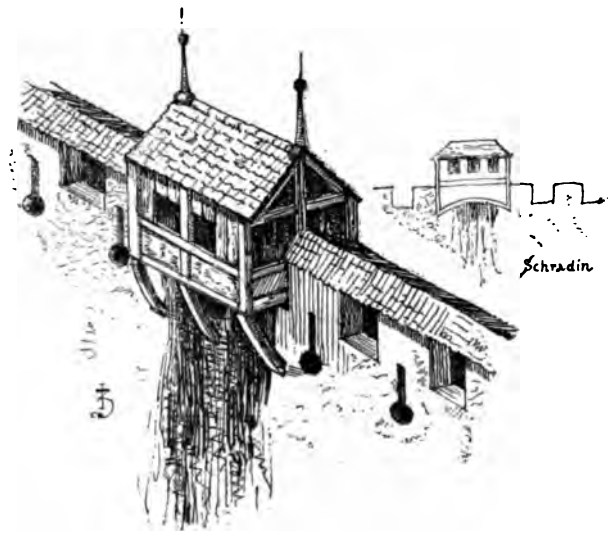
Weit häufiger noch als Hurden werden von den Zeichnern Erker angebracht. Nach ihrer Grösse scheidet man dieselben bekanntlich in Gusserker und Pechnasen; nach dem Materiale giebt es Ausbauten in Holz, Stein und Fachwerk. — Gusserker auf der Höhe der Zinnen haben sich kaum irgendwo erhalten, und doch sind sie in alten Darstellungen eine sehr gewöhnliche Erscheinung. Sie sind seltener in Stein[d], sondern fast immer aus Holz oder Fachwerk konstruiert. Ihr Verhältnis zu den Zinnen ist das nämliche wie das der Hurden: der Boden ist in der Regel auf der Höhe der Schartenbrüstungen, ja oft noch höher gelegen (vgl. Fig. 105 in Verbindung mit einem gedeckten Wehrgang; dazu Fig. 9, 21, 35, 88, 98, 99). Diese Ausbauten in Holz oder Fachwerk werden durch bald gerade, bald ein- oder ausgebogene Spriessen gestützt. Ihre Wandungen enthalten fensterartige Schießscharten. Die Bedachung ist ein Sattel-, Pult- oder Pyramidendach (vgl. die citierten Abbildungen). Die Verbindung dieser Erker mit der Mauerhöhe ist verschiedenartig. Bald ist der Erker „rittlings" auf die Mauer gesetzt, so dass er nach

[a] Eine weitere Darstellung aus dieser früheren Zeit in der Handschrift der schönen Melusine, Basel, Universitätsbibl. O I 18, fol. 72. — [b] SchL 278; Scho II 31; „Habsburg" auf der Kapellbrücke in Luzern, u. v. a. — [c] Scho II 196. — [d] z. B. bei einer Burg der Jünteler-Tafel, oder im Stadtbilde hinter dem Ölberg am nördlichen Turm von St. Leodegar in Luzern.

[1] Vgl. dazu den Text Edlibachs, Ausgabe von M. Usteri, S. 304.

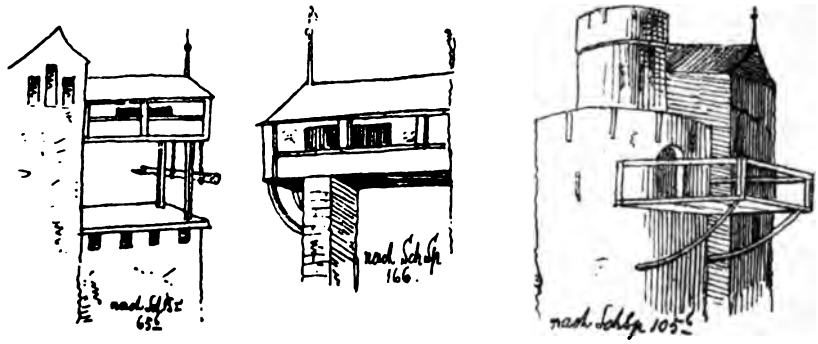
[2] Kriegsbaukunst 243.

innen und aussen gleichmässig ausladet[a] (Fig. 105), oder er springt nur an der Aussenseite vor und erweckt oft den Eindruck einer statisch sehr bedenklichen Konstruktion[1].



105. Gusserker in Brüstungshöhe der Zinnen, nach Luzerner Schilling und Schradin.

Tieferliegende Erker sind besonders häufig über den Thoröffnungen angebracht (Fig. 21, 98). Übrigens dienen sie nicht immer bloss zu Verteidigungszwecken, sondern auch als Aborte, was von den Zeichnern zuweilen mit aller wünschbaren Deutlichkeit bezeugt wird[b].



106. Stützerker nach Berner- und Spiezer Schilling. Balkon nach Spiezer Schilling.

[a] SchB 11[b], SchL 186, u. v. a. — [b] z. B. SchB I 87[b], 103[b].

[1] An solche Darstellungen erinnern unter erhaltenen Bauten am meisten die hochschwebenden steinernen Erker an Schloss und Stadtmauer zu Estavayer (Rodt I 10, III 18).

Nicht selten springen die Gusserker so weit vor, dass sie von unten mit hohen Pfosten gestützt werden müssen (Fig. 106, 88 unten)[a]. Häufig dient eine solche Konstruktion zur Beherrschung von Wasserläufen.

Einen weiteren Typus von Ausbauten bilden die nicht gerade häufig dargestellten unbedeckten Balkone (Fig. 106, 57). Sie mögen wohl mehr als Beobachtungsposten, denn zum Zwecke aktiver Verteidigung gedient haben. In Holz ausgeführt[b] werden sie gleich den Erkern von gebogenen Spriessen gestützt; steinerne Konstruktionen dagegen werden von überkragenden Platten getragen[c].

Selten sind sog. „Streichwehren" dargestellt: halbrund vorspringende Stein-Erker, deren Boden keine Gusslöcher hat. Sie sind mit Schießscharten versehen und ermöglichen es, die Aussenflucht der Ringmauern mit Geschossen zu bestreichen[d].

Die Einführung der Artillerie in das Verteidigungssystem bewirkte im 16. Jahrhundert eine bedeutende Umgestaltung der Befestigungsarchitektur[1]. Schweres Geschütz hatte die Belagerungs- und Angriffstaktik schon längst als wirksames Mittel kennen gelernt. Dasselbe begann zwei Hülfsmittel der älteren Belagerungstechnik zu antiquieren: das Stosszeug und das Wurfzeug. In Basel war noch 1424 eine Wurfmaschine angeschafft worden[e], doch werden solche in den Chronikillustrationen nur selten mehr dargestellt[2]. Justinger (ed. Studer 458) schreibt die Eroberung des Aargaus vornehmlich dem Gebrauche der eidgenössischen Büchsen zu. Mehr als Jähns (1129) anzunehmen geneigt ist, wird der Kernschuss zum Zwecke des Breschelegens angewendet[f]. Waren die Mauern derart geschädigt, so half sich die Verteidigung wohl durch schnell hergerichtete Flickereien; so sind in Schillings Burgunderkriegen in Zürich[g] solche Breschen zu Murten durch starkes hölzernes Pfahlwerk repariert; von solchen Ersatzbollwerken berichtet denn auch wirklich die Geschichte von der Belagerung Murtens durch Karl den Kühnen.

Zu nachhaltigem Widerstande gegen die Artillerie des Angreifers waren zwei Mittel erforderlich: ein passives durch Verstärkung des Mauerwerkes,

[a] z. B. auf einem der Bilder zur Kreuzlegende, 1516, bei Herrn Meyer-am Rhyn in Luzern, nicht selten auch in Chroniken. — [b] SchSp 105[b]; frühes Beispiel in der Manesseschen Handschrift und auf der „Schnabelburg" der Eschenbacher Tafel. — [c] St I 332[b] u. a. — [d] SchZ 103; SchL 36[b] u. a. — [e] Wurstisen 397. — [f] z. B. SchSp 291[b] u. a. — [g] SchZ 772, 774.

[1] Vgl. die Entwickelung bei Jähns, 1147 ff. Dazu die Darstellung des Übergangsstadiums bei Essenwein 199 ff. Die nachfolgenden Ausführungen suchen diese Entwickelungen durch einige Beobachtungen aus den Bilderchroniken zu ergänzen.

[2] Ihre Konstruktion wird durch Abbildung 107 u. 110 später erläutert werden.

und ein aktives durch Bekämpfung mit gleichen Waffen, d. h. Einführung der Artillerie in das Verteidigungssystem. Die Lösung dieser Aufgaben begann mit tastenden Schritten.

Von der Mauerverstärkung durch Erdanschüttung im Innern[1] ist in Chroniken und anderen Darstellungen nichts zu sehen; dagegen sind in den Zeichnungen seit dem Beginne des 16. Jahrhunderts die Mauern nicht selten mit starker Böschung gezeichnet und im unteren Teile durch Strebepfeiler verstärkt[a].

Zur aktiven Einführung der Artillerie war das mittelalterliche System von Mauern und Türmen ungeeignet. Man versuchte zunächst, wie Essenwein richtig vermutet, Geschützläufe in die vorhandenen Schießscharten zu schieben, was unsere Abbildungen mehrfach zeigen[b]; sodann begegnen uns auch neuere Schiessluckenformen (Fig. 103, Nr. 9, 13, 14), welche für schweres Geschütz dienen konnten. Es wurden auch wirklich, wie Jähns annimmt[2], Geschütze auf die Plattformen der vorhandenen Türme aufgestellt, was u. a. durch eine Abbildung in Edlibachs Wappenbuch in Donaueschingen[3] bestätigt wird. Bei solch hoher Aufstellung war indessen an Zielsicherheit nicht zu denken. Nur durch rasante Geschützwirkung konnte die feindliche Annäherung energisch abgehalten werden[4]. Dazu aber bedurfte es einer tiefen Aufstellung der Geschütze. Einen Versuch, dieses Ziel am alten System von Mauern und Türmen zu erreichen, haben wir in einem in Fig. 102 wiedergegebenen hölzernen Bollwerk erkannt. Solche provisorische Werke konnten nicht dauernd befriedigen. Die Ausbildung der neuen Bauformen ist nun leider in unseren Bilderwerken nicht näher zu verfolgen. Niedrige runde Bastionstürme sind nach dem Zeugnis der Stumpfischen Stadtbilder in unserer Gegend die ersten Äusserungen der neuen Kriegsbaukunst gewesen[5]. Nach einer zeitgenössischen

[a] Häufig bei SchL, Si, St u. a. — [b] Tsch 82; SchB III 141[b]; EK häufig; Scho III 9, u. a.

[1] Jähns 1147.

[2] Jähns 1147.

[3] Facsimile in den Zeichnungsbüchern der Antiquarischen Gesellsch. in Zürich VI, 145. — Bei Valturius, de re militari 1472, ist sogar eine eigene Vorrichtung angegeben, um auf der Plattform eines Turmes ein Geschütz so aufzustellen, dass es nach allen Richtungen umgedreht werden konnte.

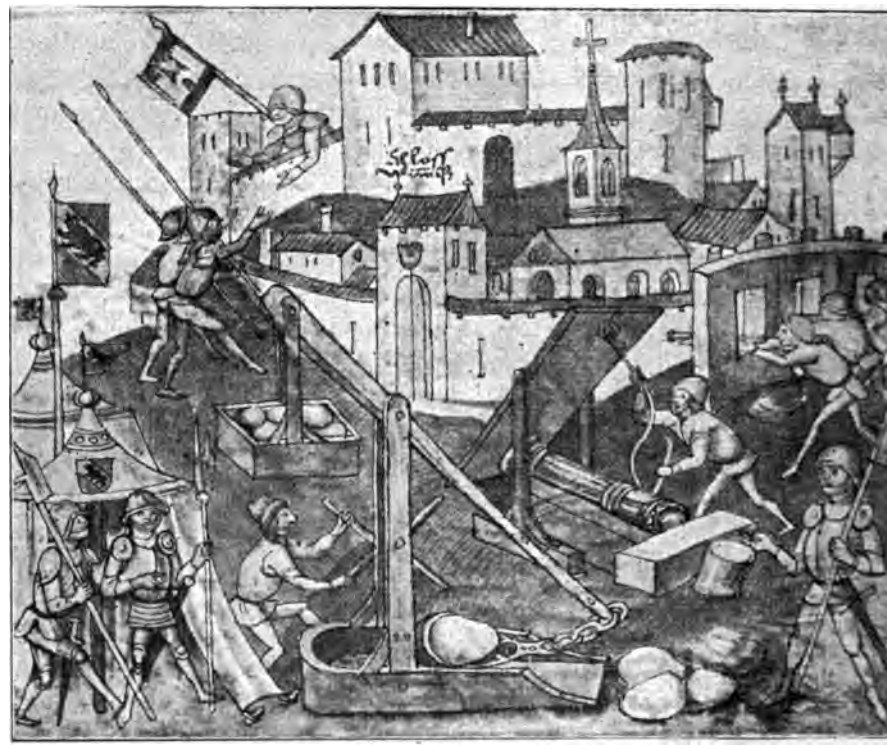
[4] Vgl. Jähns 1155.

[5] In vollendeter Ausbildung besitzt Solothurn bedeutende Bastionen dieses Stiles. Historisch bedeutsam wegen seiner frühen Entstehung (1513) ist das Türmchen beim Nöllithor zu Luzern (Essenwein 201). Nach Stumpf besassen um die Mitte des 16. Jahrhunderts solche Bastionen: Schaffhausen bei dem Schwarzthor; Zürich: Rennwegthor 1521—1524, Bastion im Kratz und bei dem jetzigen Waisenhaus; Zug: das „Salzbüchslein"; Baden, Solothurn, Luzern.

Äusserung sind sie im „mailändischen Stile“ gebaut[1]. Auffallend ist, dass solche Bastionen besonders oft da entstanden, wo die Stadtmauern gegen das Wasser absetzen[2].

Die niedrigen, geböschten Wälle („remparts“) mit ausgesparten Kasematten und die polygonen Bastionen sind in den Stumpfischen Stadtbildern noch unbekannt und treten uns erst in Merians Veduten der Schweizerstädte entgegen.

In den vorstehenden Ausführungen konnten einige Konstruktionen in leichteren Materialien und von ambulanter Natur nicht eingefügt werden. Ihrer sei zum Schlusse des Abschnittes über die Kriegsbaukunst in Wort und Bild kurz gedacht, dazu aber bemerkt, dass eine scharfe Grenze zwischen Architektur und Gerätewelt gerade hier nicht festzuhalten ist. Manches



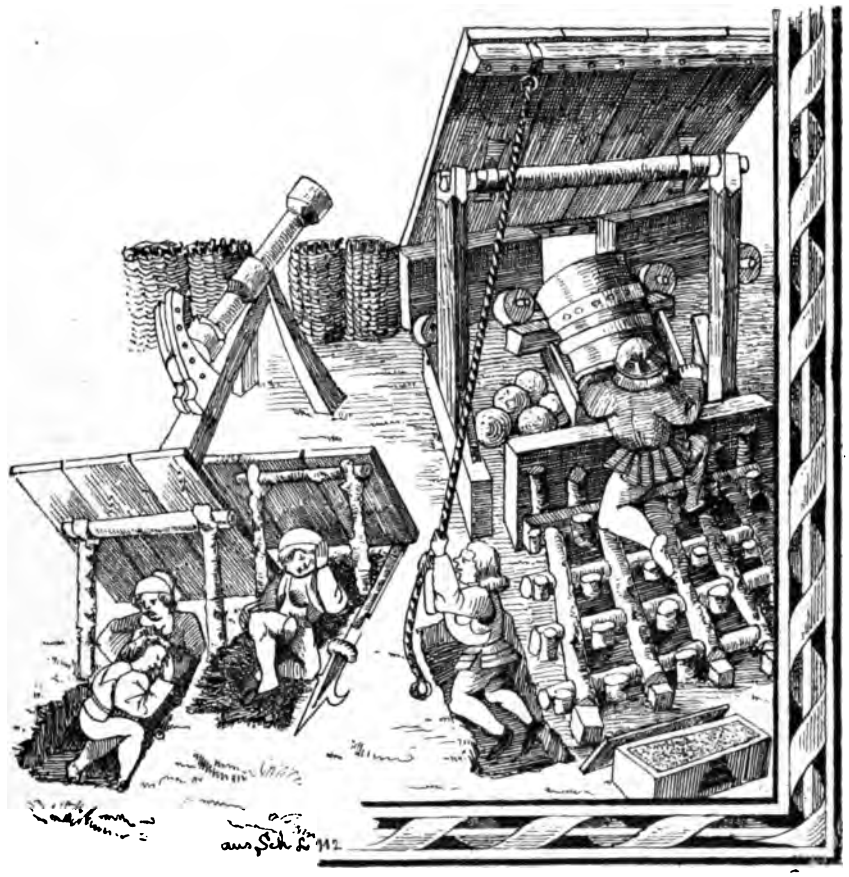
107. Belagerung von Wimmis. Berner Schilling Bd. I, fol. 52.

[1] Das alte Zürich I, N. 419.

[2] Schaffhausen, Zürich, Zug, Luzern, auch Solothurn.

würde besser in einer Abhandlung über Waffen und Geräte besprochen, und es geschieht nur wegen des engen Zusammenhanges mit der Baukunst, wenn ich solche Dinge hier kurz streife.

Wertvoll sind die Chroniken für die Kenntnis der Belagerungsbauten[1]. Eine regelrechte Belagerung erforderte einen sehr grossen Verbrauch von Holz. Wie ein „hölzern Gebirg" erschien Karls des Kühnen Belagerungszug nach Murten[2]. Zur Deckung der Schützenlinien dienen hölzerne

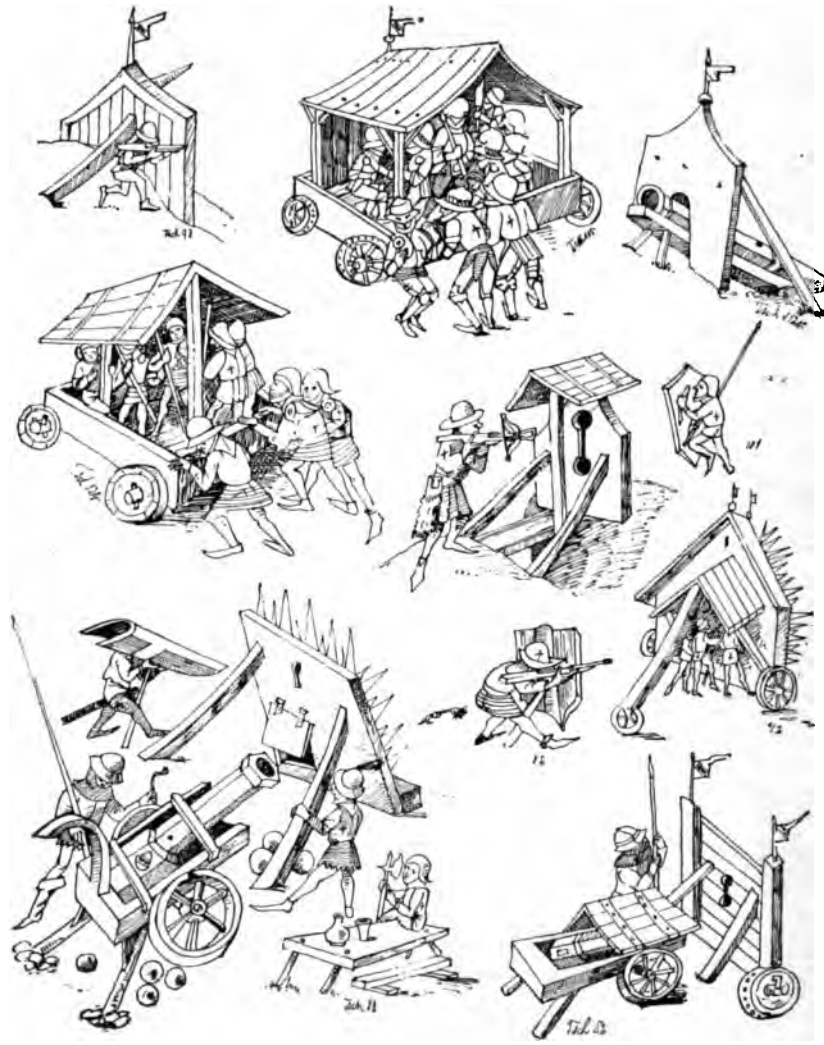


108. Geschützlager, Schanzkörbe und Blenddächer. (Luzerner Schilling 112.)

[1] Vgl. Jähns, 1127 ff. Dazu Atlas Taf. 54, 59, 74, wo übrigens das meiste nach Elggers Geschichte des Kriegswesens wiederholt ist. — Von ausländischen Quellenwerken ist ausser Valturius die Ulmer Ausgabe des Vegetius zu berücksichtigen. Muther, Bücherillustration Nr. 94.

[2] Berns Schreiben an Strassburg und Basel, 28. Mai 1476, bei Ochsenbein, Urkunden.

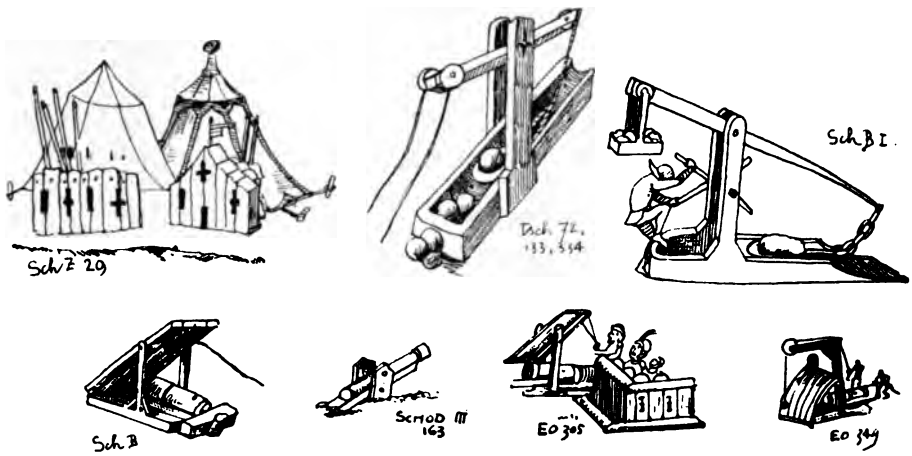
Brustwehren („manteaux" bei Froissart), bald in grösserer, bald in geringerer Ausdehnung. Ihre verschiedenen Systeme zeigen unsere Abbildungen (Fig. 11, 18, 107, 109, 110). Sie sind mit Schießscharten versehen, die bei stärkeren Konstruktionen nicht durch die Mitte der Holzbohlen getrieben, sondern durch



109. Deckungen der Belagerer. Aus Tschachtlan.

seitliche Auskantung der Bohlen hergestellt sind (Fig. 110). Leichtere Deckung wird durch Faschinenwerk (Schanzkörbe) gewährt (Fig. 11, 18, 108). Ähnlichem Zwecke dienen Blenddächer zum Schutze einzelner Personen oder Gruppen, zuweilen in Verbindung mit einer ausgehobenen Grube (Fig. 108).

An der Innenseite solcher Blenddächer werden einmal[a] Armbrüste an eisernen Haken aufgehängt. Eine Zusammenstellung von verschiedenartigen Deckungen vom einfachen Setzschilde bis zur grossen Holzkonstruktion giebt Fig. 109 aus Tschachtlans Chronik. Sie sind teils stabil, teils auf Rollrädern leicht beweglich. Statt näherer Beschreibung verweise ich auf die Abbildung. Beachtet seien namentlich die mit spitzen Eisenstacheln dicht besetzten Blenddächer, die zur Brechung der Durchschlagskraft von Geschossen vorzügliche Dienste leisten mussten. Wie man in Fig. 109 sieht, dienen Bretterwände verschiedener Art auch zur Deckung von Geschützen. Auffallenderweise kennt Tschachtlan, der sonst mit den Belagerungsbauten so ungewöhnlich vertraut ist, ein eigenes System von Geschützdeckungen, das schon in den nächstfolgenden Chroniken (Berner Schilling, Edlibach) sich regelmässig findet, noch



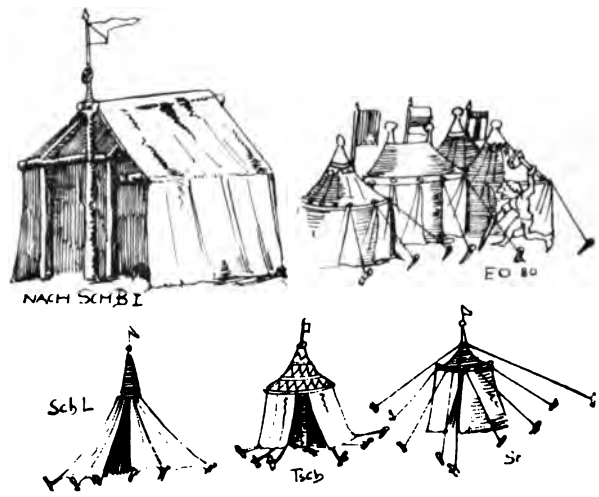
110. „Manteaux", Zelte, Wurfmaschinen, Geschützlager und Blenddächer.

nicht: jene in einer horizontalen Axe drehbaren Blenddächer, welche das Geschütz dem Auge des Feindes entziehen und erst bei der Abgabe des Schusses vermittelst einer Kette oder eines Seiles aufgezogen werden. Eine deutliche Vorstellung dieser aufziehbaren Geschützblenden und ihrer Bedienung geben unsere Abbildungen Fig. 11, 18, 107, 108, 110. Sind diese Blenddächer wohl erst nach Tschachtlan, also nach 1470, in Gebrauch gekommen?[1] Ebenso will es auffallen, dass sie schon um 1515 kaum mehr

[a] Bild der Kapellbrücke in Luzern, Nr. 40.

[1] Schon bei Valturius, Verona 1472, ist ein solches Geschützlager mit drehbarem Blendschirm neben anderen Konstruktionen angegeben.

dargestellt werden. Schodolers Chronik kennt sie bereits nicht mehr. Bei diesen Vorrichtungen ruht der Geschützlauf auf einem starken hölzernen Lager. Dem Rückstoss des Schusses wird gewöhnlich durch Querhölzer und eingerammte Pflöcke begegnet (Fig. 107). Im Luzerner Schilling ist dieses System mit einem umfangreichen Pfahlrost verbunden (Fig. 108)[1]. Unsere Chroniken geben auch reichen Aufschluss über die verschiedenen Systeme von Laffetten und Rädergestellen leichterer Geschütze (Hakenbüchsen, Falkonete u. s. w.) mit ihren verschiedenen Vorrichtungen zum Zielen und Wenden des Rohres (einige Proben in Fig. 18, 35, 108, 109). Ihre Betrachtung würde uns aber allzusehr in das Gebiet der Gerätewelt führen. Es sei auf die nichts weniger als vollständigen oder systematischen Ausführungen und Abbildungen bei Elgger und Jähns verwiesen. Der Forschung bleibt hier wie in so manchen Details der schweizerischen Kriegsarchäologie noch ein weites Feld. — Ebenfalls nur flüchtig dürfen hier die selten abgebildeten Wurfmaschinen (Blyden) berührt werden (Fig. 107, 110). Ihre Konstruktion in der Manesse-Handschrift, bei Tschachtlan und im Berner Schilling entspricht genau den Darstellungen in ausländischen Bilderwerken[2]. Am genauesten



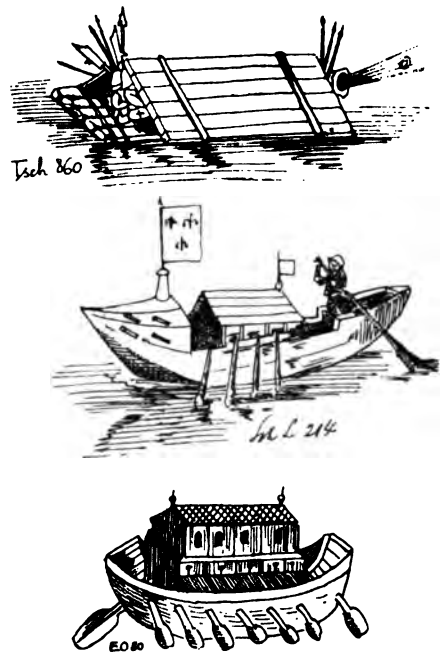
111. Zelte (nach Berner Schilling, Edlibach, Luzerner Schilling, Tschachtlan, Stumpf).

[1] Siehe Elgger, Tafeln zur Geschichte des schweizerischen Kriegswesens; nach Elgger einiges bei Jähns wiederholt. Diese Abbildungen gehen mit den Originalen sehr willkürlich um.

[2] Jähns, Atlas Taf. 59, Nr. 3 nach einer Froissart-Handschrift; ebendort Taf. 73 nach der Manesseschen Sammlung. Dazu Viollet-le-Duc, Dictionnaire de l'architecture V, 229 nach Villard de Honnecourt; endlich die genaue Abbildung bei Valturius.

ist ein solcher Ballist (die 1424 zu Basel erstellte Wurfmaschine) nach der Natur bei Wurstisen[a] abgebildet.

Die in alten Abbildungen vertretenen Formen von Zelten giebt Fig. 111 wieder. (Dazu Fig. 7, 11, 18, 35, 107, 110.) Beachtet sei der Wechsel in der Art und Weise, wie die Standfestigkeit durch Schnüre gesichert ist, welche das Zelt mit den im Umkreise eingeschlagenen Pflöcken verbinden. Eingehenderes wäre eher in einer Abhandlung über Kriegsgerät mitzuteilen als hier. Fig. 35 zeigt im Bilde der Murtenschlacht nach dem Luzerner Schilling das hölzerne Zelt Karls des Kühnen, das auf Martin Martinis Murtenschlacht bloss mit etwas veränderter Bedachung (einer Haube über dem Mittelbau statt Schillings Pyramidendach) wiederkehrt. Diese Darstellung dürfte der Hauptsache nach der Wirklichkeit näher kommen als jene im dritten Bande des amtlichen Berner Schilling[b]. Die nämliche Fig. 35 zeigt auch ein im Lager Karls des Kühnen stehendes besonderes Zelt für ein Pferd. — In Fig. 11 (links oben) sind endlich Proben von leichten Pflockhütten zu sehen, die im Lager zu mannigfaltigen Verrichtungen (Abkochen u. s. w.) aufgeschlagen wurden. Eine leichte Verdachung aus Brettern oder Stroh wird von vier Gabelhölzern getragen.



112. Kriegsschiffe (Tschachtlan 860, Luzerner Schilling 214, Edlibach Original 80).

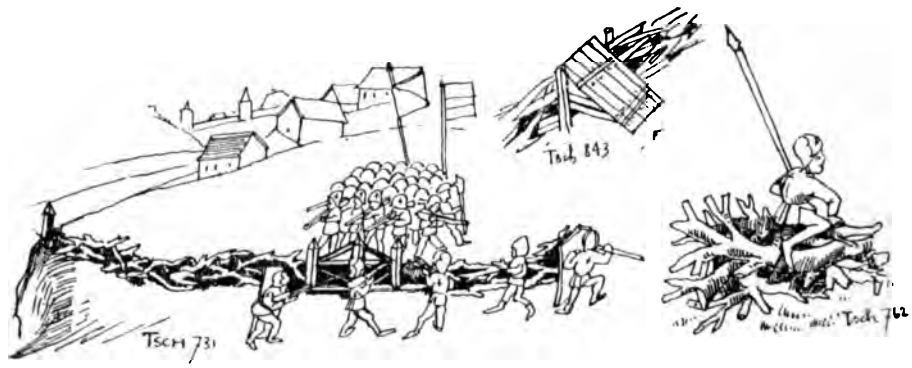
[a] Wurstisen 397, reproduziert bei Elgger, Taf. V 35[a]. — [b] Reproduziert bei E. von Rodt, Kunstgeschichtliche Denkmäler II 24.

Solche Vorkehrungen waren auf die Dauer einer Belagerung stabil, was mir einige Berechtigung gab, sie hier durch Abbildungen kurz zu berühren. Bezüglich der frei beweglichen Belagerungswerkzeuge (Sturmdächer, Sturmschilde, Setzschilde, Stosszeug) sei auf Elgger und Jähns[1] verwiesen. (Dazu unsere Fig. 109.) Auch hier würde erneute Darstellung an Hand der schweizerischen Abbildungen und mit Berücksichtigung ausländischer Quellen unsere Kenntnis erheblich vermehren.

Vielfach werden Kriegsschiffe dargestellt[a]. Sie sind entweder ganz oder nur im Vorderteil mit Holz überschalt und mit Schießscharten versehen (Proben in Fig. 112). Man liebte solchen Schiffen und Flössen, wie die Chroniktexte zeigen, besondere Namen zu geben: Fuchs, Gans, Bär, Schnecke, Keil, u. a.

Ein zweiter Teil dieses Schlusskapitels sei den selbständigen Fortifikationen im freien Gelände (Landesbefestigung, „Letzen") und der Dorfsicherung gewidmet, während ich bezüglich der Kirchensicherung auf frühere Ausführungen (S. 286) verweisen kann.

Letzinen oder Landwehren sind an verschiedenen Stellen der Schweiz nachgewiesen worden. Ihre Entstehung fällt zumeist ins 14. oder 15. Jahrhundert[2]. Die erhaltenen Reste lassen sich in Mauern und Erdwerke



113. Letzen (Landwehren) nach Tschachtlan.

[a] Tsch 57, 600, 667, 691, 902; EO 139, 141, 144, 146; SchL 224 u. a.

[1] S. 1129. Dazu Atlas Taf. 74.

[2] A. Nüscheler, Mitteilungen der Antiquar. Gesellschaft Zürich, Bd. XVIII, Heft 1. Anzeiger für schweizerische Altertumskunde I, 21. Dazu Argovia IV, Landesbefestigungsurkunden.

scheiden. Die Bilderchroniken lehren indessen, dass man sich die Landwehren in der Regel weder aus dem einen, noch aus dem anderen dieser Materialien zu denken pflegte. Eine Letze aus Erdwerk ist nirgends, eine gemauerte Landwehr nur einmal[a] dargestellt. Sonst bestehen alle Letzen aus Holzwerk. Es sind drei Hauptsysteme zu unterscheiden: hölzerne, mit Schießscharten versehene Brustwehren aus gezimmerten Brettern, ganz ähnlich den „manteaux" der Belagerungsbauten[b]; sodann dichte Verhaue aus knorrigen Baumstämmen[c] (Fig. 113)[1]; endlich der als beliebte Dorfsicherung gleich noch zu besprechende Flechthag[d]. Ausnahmsweise thut eine lebendige Hecke den Dienst einer Landwehr[e].

Zur Sicherung der Dörfer dienen stets Konstruktionen in leichten Materialien. Die dazu verwendeten Hecken mögen ebensogut auch als Grenzmarken (Dorfmarken) gegolten haben. Diese Hecken bestehen bald aus

114. Dorfsicherung (Überfall des Dorfes Freienbach, aus Tschachtlan 687).

lebenden Sträuchern, bald aus trockenem Material (Fig. 114). Zuweilen ist der Zug verdoppelt[f]. Nachhaltigere Sicherung als diese Hecken boten hölzerne,

[a] SchL 18. — [b] EO 268, 382. — [c] Regel bei Tsch, SchB, SchZ. — [d] Tsch 60, 375; das nämliche in den „Chroniques de France" I 267. — [e] SchL 120. — [f] Schr 9, SchB I 49[b].

[1] Also die nämliche Konstruktion, welche Viollet-le-Duc als Annäherungshindernis gegen feindliche Artillerie angiebt. Dictionnaire de l'architecture I 423, Fig. 62.

mit Schießscharten durchbrochene Bollwerke (Fig. 115 unten). Hecken wie Bollwerke sind nicht selten von einem Graben umflossen und ihr Zug wohl auch mit steinernen Thortürmen bewehrt (Fig. 115 oben). Eine Sicherung der Dörfer durch Erdwälle[1] ist nirgends dargestellt.

115. Dorfsicherung, nach Tschachtlan 989 und Edlibach Original 232.

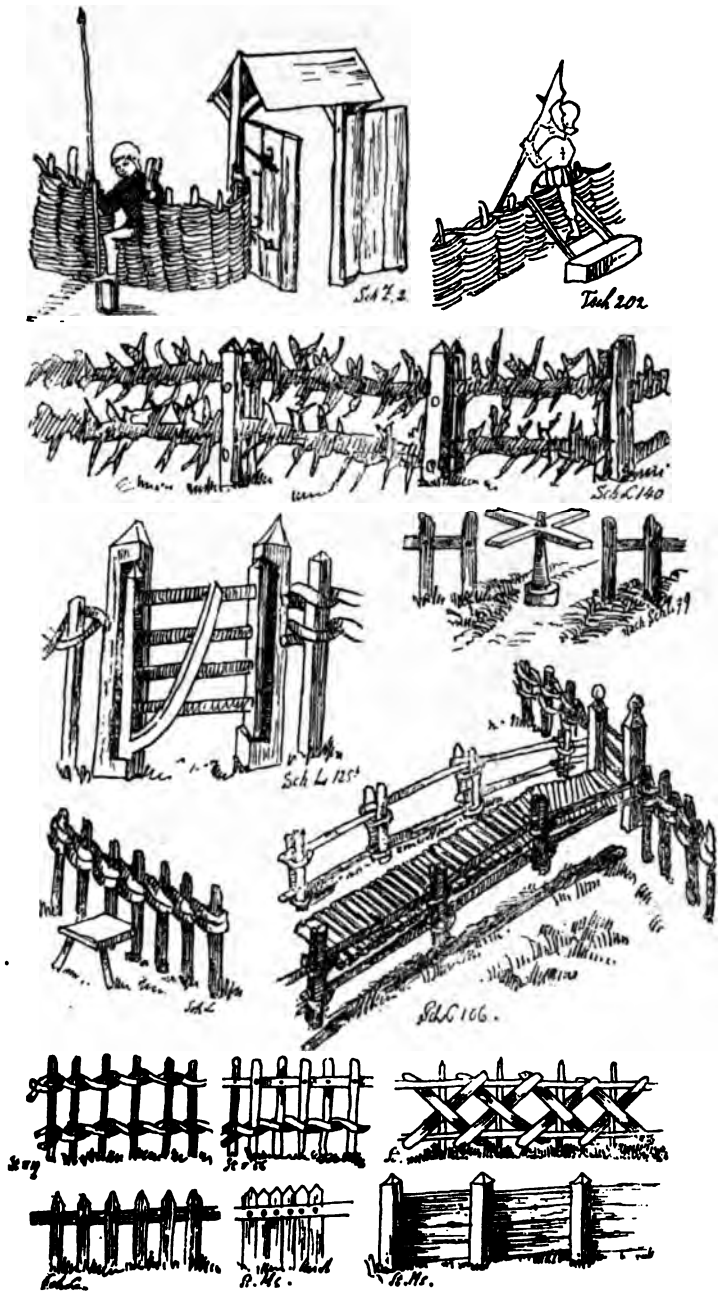
Zum Schlusse sei auf die in Fig. 116 gegebene Zusammenstellung der verschiedenen Konstruktionssysteme von Hecken aufmerksam gemacht[2]. Ein Teil derselben ist heute noch in Übung, während man andere kaum mehr irgendwo finden möchte. Wohl niemals sind Hecken aller Art so zahlreich gewesen wie im späteren Mittelalter. Schon nach der Mitte des 16. Jahrhunderts beginnen sie auf den Darstellungen spärlicher aufzutreten. Sie dienen nicht bloss zur Sicherung vor kriegerischen Angriffen, in welcher Eigenschaft sie die Dörfer, Kirchen, vereinzelten Gebäude und die weitere Umgebung der Städte umziehen, sondern auch zur Abgrenzung von Grundstücken, zur Einzäunung von Wegen[a], zur Umhagung von Getreidefeldern[b].

[a] SchL 106. — [b] SchL 75 u. a.

[1] Jähns 1115.

[2] Vgl. dazu den Artikel „Clôture" bei Viollet-le-Duc, Dictionnaire de l'architecture III, 459.

Am häufigsten, und in allen Chroniken vertreten, ist der Flechthag, der landesübliche Spezialität auch Fremden aufgefallen ist. Denn Panigarola



116. Hecken (aus Tschachtlan, Schillings Burgunderkriegen in Zürich, Luzerner Schilling, Stumpf, Seb. Münster).

schreibt in seinem Berichte über die Schlacht bei Murten, die Gegend von Salvenach sei durch Sümpfe, Gebüsche, und „dichte Hecken, wie man sie dort aus Weidengeflecht herzustellen pflegt", gesichert gewesen[1]. In ausländischen Darstellungen ist der Flechthag allerdings auch nicht selten zu treffen. Andere Hecken bestehen aus knorrigen Baumstämmen, dann wieder aus Latten und selbst aus gezimmertem Holz. Verschiedenartige Thore vermittelten den Durchgang. Den Eingang zu den Dörfern bildet gewöhnlich ein hölzernes Thürgericht mit Verdachung und hölzernen Thorflügeln; im freien Gelände sind die Thüren und Durchlässe („Ester" = Aeschthor)[2] einfacher. Häufig dient ein „Stapfen" oder „Stäpfetli" in Form eines schemelartigen Trittes oder Pflockes zum Übersteigen der Hecken[3]. Statt näherer Beschreibung sei auf die Abbildung verwiesen, die auch einen sog. Prügelweg nach dem Luzerner Schilling wiedergiebt.

IV. CIVILARCHITEKTUR.

1. Steinbauten.

Zur Kenntnis der städtischen Häuser geben die älteren Darstellungen wenig neue Beiträge[4]. Das erste Auftreten eines festen Typus ist in der Toggenburger Bibel zu konstatieren: die unteren Geschosse mit äusserst wenigen Durchbrechungen, erst unter dem Dach eine reiche Folge rundbogiger Fenster. In den Berner Chroniken und bei Edlibach setzt sich das Stadt-Innere meistens aus den allereinfachsten Giebelhäusern zusammen, welche erst unter dem Dache mit wenigen Fenstern durchbrochen sind. Nicht selten finden wir Überhänge dargestellt, die von hölzernen Bügen gestützt sind. Bemerkenswert ist noch, dass im Berner Schilling[a] die erste Darstellung der Bogengänge („Lauben") im Erdgeschosse städtischer (bernischer) Häuser

[a] SchB I 20[b], 145.

[1] „Zese spese (= siepi spesse) che ussano di quà tessute di vimine". Panigarolas Bericht, herausgegeben von Dr. Joh. Dierauer. S.-A. aus der schweizerischen Monatsschrift für Offiziere aller Waffen. 1892.

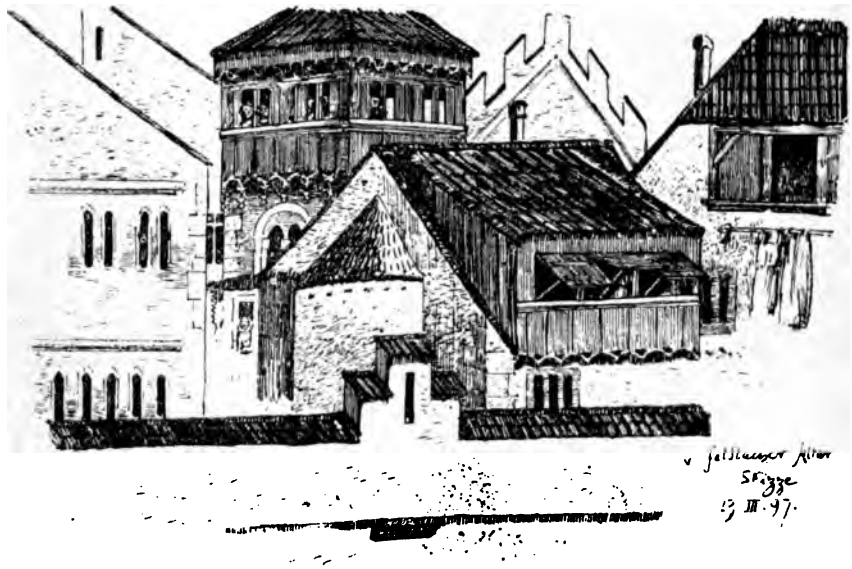
[2] Ein solches Heckenthor führen die im Luzernischen vorkommenden Estermann im Familienwappen. Der Name bedeutet mithin ungefähr so viel als „Feldhüter".

[3] Vgl. das Familienwappen der Stapfer.

[4] Zu den folgenden Ausführungen sei nachdrücklich auf Rahns Schilderungen in den „Schweizerstädten im Mittelalter" (Neujahrsblatt zum Besten des Waisenhauses in Zürich 1889), S. 42 ff. verwiesen.

vorliegt[1]. Die Pfeiler dieser rundbogigen Arkaden gehen in einem Zuge in die Bogenleibungen über.

Zu den anziehendsten Darstellungen städtischer Häusergruppen gehört ein Hintergrund auf dem Feldbacher Altarwerk im Museum zu Frauenfeld (Fig. 117). Hinter der Stadtmauer erhebt sich ein einfacheres Giebelhaus mit sehr grossem aus Holz konstruiertem Dacherker, dessen Fensterladen nach oben aufgespriesst werden. Dahinter ein städtischer Ritterturm mit gekuppeltem Rundbogenfenster in einem unteren Geschoss und einem in Holz konstruierten, etwas ausladenden Söller. Links nebenan ein finster aussehendes steinernes Haus mit sehr schmalen Lichtöffnungen, die eher an Schießscharten als an Fenster gemahnen und den ausblickenden Bewohnern kaum gestatten, den Kopf hindurchzustecken. Alle Bauten sind mit Hohlziegeln gedeckt.



117. Aus einem Stadtbilde des Feldbacher Altares im Museum zu Frauenfeld.

Ungemein wohnlich nehmen sich gegenüber solchen wenig einladenden Bauten die stattlichen, reich mit Fenstern durchbrochenen Bürgerhäuser im Luzerner Schilling aus, die so recht den seit dem Ende des 15. Jahrhunderts begonnenen Fortschritt in der behaglichen Gestaltung des bürgerlichen Heims bekunden. Eine hübsche Anzahl von Façaden ist dargestellt. Zahlreich treffen

[1] Über die Verbreitung dieser Bauart cf. Rahn, Schweizerstädte im Mittelalter, S. 43, wozu, gestützt auf Stumpf 267[b], noch Biel hinzuzufügen ist.

wir Häuser mit Arkaden im Erdgeschoss[a]. Auch hier sind gewöhnlich die Bogen in einem Zuge aus den Pfeilern entwickelt. Einige Bilder der Hand B zeigen jedoch neue Konstruktionsformen[b]: die aus Keilsteinen gebildeten Flachbögen werden von leicht geschwellten Säulen getragen, welche merkwürdigerweise nicht direkt auf dem Boden, sondern auf einer durchgehenden hölzernen Schwelle ruhen.

Häufiger noch sind im Luzerner Schilling die Häuser ohne Arkaden im Erdgeschoss[c]. Neben der rundbogigen Hausthüre öffnet sich ein grosses rund- oder korbbogiges Fenster nach der Werkstatt oder dem Kramladen; bisweilen führt eine besondere Nebenpforte nach diesem Raum[d] (vgl. Fig. 32). Ein durchgehendes Kaffgesimse, das zugleich als Fensterbank dient, trennt das Erdgeschoss vom ersten Stockwerke. Dieses ist in der Regel fast ganz in reiche, zwei-, drei- und mehrteilige Fenstergruppen aufgelöst. Über den Fenstern sind gern die bekannten „Fürschöpfe“ angebracht (Fig. 32, 69). Darüber folgt ein zweiter Stock, der aber nicht mehr grosse, reiche Fenstergruppen, sondern kleinere, zumeist nur zweiteilige Fenster enthält (Fig. 31, 32, 118). Dieser zweistöckige Aufbau wiederholt sich als feststehender Typus des städtischen Bürgerhauses beständig. Solche Bauten, ohne Zweifel für je nur eine einzige Familie berechnet, drücken in ihrer äusseren Erscheinung so schön und ungezwungen die Bestimmung und innere Einteilung aus, — Eingang und Geschäftsraum im Erdgeschoss, helle Wohnstuben im ersten, und einfachere Schlafzimmer im zweiten Stock —, dass man sie als Muster klarer, logischer Façadenkomposition betrachten darf[1]. — Ein Berner Strassenbild[e] (Fig. 31) führt diesen Façadentypus in Verbindung mit Hallen im Erdgeschoss sehr ansprechend vor Augen. Seltener ist dreistöckige Anlage, bei welcher sich die reiche Durchbrechung in einem zweiten Stocke wiederholt, dargestellt[f] (Fig. 118). Auch malerische Giebelfronten sind im Luzerner Schilling zu sehen. Zahlreich erscheinen abgetreppte Giebelmauern (Fig. 32) und gern sind die steilen Dächer von Dacherkern unterbrochen, aus welchen etwa ein Krahnen herausragt. Schindel- und Ziegeldächer wechseln in buntem Durcheinander. Die letzteren sind meist rot, doch giebt es auch blaue, grüne, selbst bunt gemusterte Dächer[2]. Dachrinnen fehlen in den älteren Chroniken,

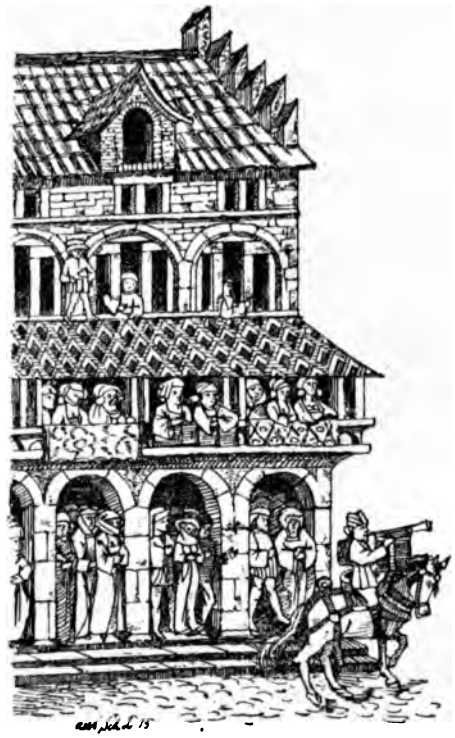
[a] SchL 334[b], 319[b], 111, 15, 16[b], 17 u. a. — [b] z. B. SchL 17. — [c] z. B. SchL 6, 94[b], 324[b] u. v. a. — [d] SchL 6. — [e] SchL 319[b]. — [f] So SchL 166[b], 209[b].

[1] Diese Bauweise hat sich an einigen gotischen Häusern in Freiburg erhalten; auch ältere Häuser Berns zeigen, in Verbindung mit Bogengängen im Erdgeschoss, diesen Typus des Aufbaues. Dazu Stumpfs Abbildung von Biel. In einzelnen französischen Provinzialstädten (so z. B. Fontenay-le-Comte in der Vendée) zeigen ganze Strassenzüge noch heute solche Façaden.

[2] Vgl. oben S. 300.

118. Einzug des päpstlichen Boten in Luzern, März 1508. Aus Luzerner Schilling fol. 310 b

auch im Luzerner Schilling, wo sonst jedes Detail so fleissig wieder-
ben ist. — Noch sei beachtet, wie die Überhöhung der Dreierfenster zu ge-
hen pflegt: der Mittelsturz wird über die beiden seitlichen Sturze gelegt.
Spiezer Schilling wird die Überhöhung einmal von zwei schlanken Säulen
itzt[a]. — Eine in Darstellungen aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts
s vertretene Fensterform zeigt breite stichbogige Öffnungen, durch
ere Pfosten unterteilt[b] (Fig. 37, 104). Man könnte diese Fensterform
ine missverstandene Wiedergabe überhöhter Fenstergruppen halten, käme
icht, wenn auch selten, in Wirklichkeit vor[1].



119. Palast-Façade aus dem Luzerner Schilling, fol. 15.

Als Beispiel einer reicheren, originellen Façade sei Fig. 119 nach dem
erner Schilling mitgeteilt. Dieselbe ist zwar nicht nach einem bestimmten
umente gezeichnet, kann wegen ihrer Ungewöhnlichkeit auch nicht als

[a] SchSp 166. — [b] Scho II 31, 69, u. a.; St I 44; Nikl. Manuels Handzeichnungen, z. B. in der Basler Kunstsammlung.

[1] Ich habe solche Fenster an einem Hause an der Postgasshalde in Bern und im Vestibule der Zunftstube zu Schmieden in Zürich notiert.

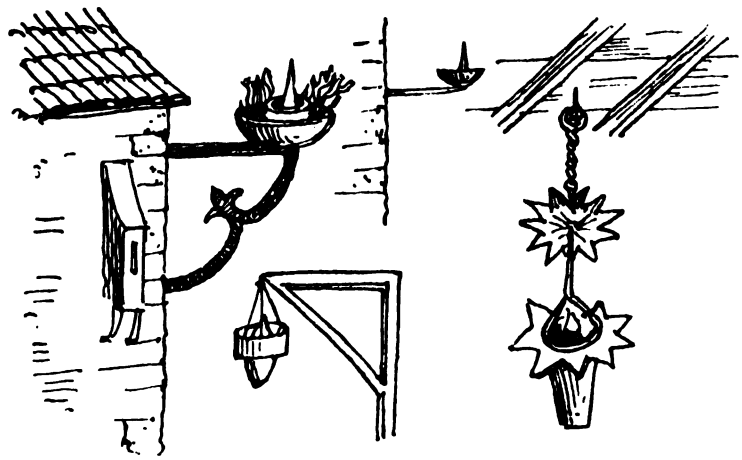
Typus gelten, mag aber als architektonischer Phantasie-Entwurf beachtet sein. Originell ist das mit einer Kehle ausladende und mit bunten Fliesen gedeckte erste Stockwerk, ebenso eigenartig sind die von weiten gekehlten Rundbogen sehr kräftig umrahmten Dreierfenster, und das mezzaninartige Halbgeschoss unter dem Dache. — Durch eine zierliche farbige Behandlung ist der Reiz solcher Façaden bei Schilling noch gehoben. Das Mauerwerk ist mit grünlichen Tönen gemalt und durch weissen Fugenschnitt fleissig belebt; die Eckquadern, Fenster- und Thürumrahmungen bestehen aus rötlichem Haustein. Anderswo sind die ruhigen Mauerflächen verputzt und ihr weisser Grund mit schwarzem Rankenwerk geziert. Reichere Façadenmalereien stellt Schilling an Privathäusern nicht dar, wogegen Stadttürme und Zunfthäuser gern mit diesem Schmucke auftreten. So erscheinen mehrere Museggtürme zu Luzern auf Schillings Bildern mit origineller Bemalung; treu nach der Natur ist ferner in der nämlichen Chronik die ehemalige Dekoration des Zunfthauses zu Gerbern und Schustern abgebildet, und man darf wohl nicht zweifeln, dass auch die Bemalung des Rathausturmes (Fig. 69) der Wirklichkeit entsprach: unten der liegende „wilde Mann", darüber ein Engel mit Laterne und Sanduhr, noch höher zwei geneigte Luzerner Schilde und das von zwei Engeln gehaltene Zifferblatt der Uhr, der weisse Grund dieser Darstellungen mit schwarzem Rankenwerk belebt[1]. Zumeist dienen solche Malereien zum Individualisieren der Häuser, gleich den plastischen Hauszeichen. In ziemlicher Zahl sind solche auch in Wirklichkeit erhalten[2]. Das Zürcher Strassenbild im Luzerner Schilling (Fig. 32) zeigt uns die Zeichen am Hause zum Schiff und zur Meise. Auf der Abbildung des Mühlenplatzes (Fig. 118) in Luzern sind die Häuser zum Schwert, zum Rössli, zur Henne in dieser Art bezeichnet; in Edlibachs Kopie macht eine Armbrust das Schützenhaus auf dem Lindenplatz in Zürich erkenntlich (Fig. 95, rechts), und in der Basler Kopie nach Bullinger sehen wir den Schneggen in Zürich und nebenan das Haus zu Safran mit Hauszeichen versehen. Diese Zierden sind bald plastisch, bald bloss gemalt. Selbstverständlich dienen auch Wappen zum Schmuck und zur Individualisierung der Bauten, namentlich der Rathäuser. Originell war das Zürcher Rathaus mit den in einer Reihe geordneten Schilden der eidgenössischen Orte geziert. Ähnlich zeigt der Luzerner Schilling am Gasthaus zum Rössli in Luzern (Fig. 118) eine Folge von Wappen, die durch kleine hölzerne Verdachungen geschützt sind. Darunter, über der Stallthüre, ein hölzerner Rechen zum Aufhängen des Sattelzeuges fremder Pferde.

[1] Über diese Malereien s. Th. von Liebenau, Das alte Luzern 284 (Musegg), 192 (Rathaus), 237 (Zunfthäuser), dazu Schwytzer in Geschichtsfreund 27, 218.

[2] Namentlich in Zürich, dann in Zug, Luzern, Basel, Bischofszell, Schaffhausen, Winterthur.

Aushängeschilde und Wirtshauszeichen zeigen noch nicht die reichen Formen, wie sie die Schmiedekunst der Renaissance zu schaffen liebte. An horizontaler eiserner Stange ist die Tafel mit zwei Ringen aufgehängt und der Schild gern durch eine kleine Verdachung vor Nässe geschützt (Fig. 118).

Die Strassenbeleuchtung in den Städten geschieht durch eiserne Pechpfannen, wie solche noch an einigen Orten erhalten sind[1]. Besonders fleissig hat Urs Graf dieses Detail in seiner Holzschnittpassion angebracht (Fig. 120).



120. Pechpfannen und Lampen. Aus Urs Grafs Passion.

Ein neues Motiv der Façadengliederung bietet sich in den Altanen, die, ursprünglich vielleicht als unbedeckte Erker gedacht, halbrund vortreten. Zuerst giebt sie Schodoler und Hand B des Luzerner Schilling, häufiger werden sie bei Stumpf[a].

Auch an vorübergehendem Schmucke fehlt es nicht. Blumentöpfe zieren etwa die Fenster[b], sehr verbreitet ist die Sitte, auf dem Giebel ein Hirschgeweih aufzupflanzen, und bei festlichen Anlässen werden aus den Fenstern bunte Teppiche ausgelegt (Fig. 119).

Aus den späteren Chroniken könnte man auf traurigen Rückgang des städtischen Privathausbaues schliessen. Der Typus der Häuser bei Silberisen

---

[a] SchL Hand B 33[b], 294[b]; Scho II häufig; St I 12 u. v. a. — [b] SchL 69.

[1] Am Rathaus in Luzern ist neben der modernen Gaslaterne noch die alte Leuchtpfanne an Ort und Stelle; eine ebensolche im Antiquarium zu Schaffhausen; andere in Stein a. Rh. in der Reichsgasse Nr. 5 zu Chur.

z. B. ist ausserordentlich nüchtern: schmucklose Bauten mit hohem, kahlem Erdgeschoss, an welchem höchstens das Portal etwelche Zierformen aufweist; die kleinen Fenster liegen hoch, irgend eine Façadengliederung ist nicht angedeutet.

Zu ähnlichen Beobachtungen führt die Betrachtung der in den Chroniken dargestellten **Innenräume**. Höchst einfach sind die Interieurs in den früheren Handschriften. Wie sich Tschachtlan ein reiches königliches Gemach vorstellt, zeigt Fig. 121. Die gewölbte Decke wird von schlanken

121. Herausforderung des Herrn von Thurn durch Kuno von Ringgenberg. Interieur aus Tschachtlan, 246.

Eckdiensten getragen. Die Wände sind kahl und weiss, die kleinen, hochgelegenen Fenster ohne irgendwelchen Verschluss. Der einzige Schmuck besteht in einem gewobenen Teppich, der in Mannshöhe mit Schleifen an einer durchlaufenden Stange befestigt ist. Aber eine kraftvolle Farbenzusammenstellung — grüner Fliesenboden, roter Teppich, darüber weisse Wand, gelbe

122. Diebold Schilling am Schreibpulte.
(Berner Schilling Bd. III, tol. 1.)

Gewölberippen — hebt den Eindruck des Raumes bedeutend. So mag es in städtischen Rittertürmen und in den Wohntürmen der Burgen ausgesehen haben.

Zahlreicher als solche hohe gewölbte Räume sind niedrige Stuben mit Holzdecke, die entweder glatt, oder von „Riemen" unterzogen ist (Fig. 17 und Fig. 55). Den Wänden entlang pflegt eine hölzerne Bank zu laufen, die zugleich als Kasten dient und mit Tüchern ausgeschlagen oder mit Kissen belegt ist. Solcher Art ist u. a. ein schöner, einfacher Innenraum in der 1471 von Nicolaus Meyer von Basel geschriebenen Geschichte von der schönen Melusine[a], wo die Holzdecke flach gebogen („gesprengt") und der Boden mit roten Fliesen bedeckt ist. Die Sitzbänke an den Wänden sind mit rotem Tuchüberzug und mit grünen Kissen versehen.

Während auffallenderweise in der ganzen Gruppe der Berner Chroniken die Vertäfelung der kahlen Wände unbekannt ist, — man vergleiche die hübsche Darstellung Diebold Schillings am Schreibpulte, Fig. 122, wo die mit Kissen belegte Wandbank und das Schreibpult ebenfalls beachtet sei —, zeigt Edlibach[b] in seinen Interieurs an Böden, Wänden und Decken volle Holzverkleidung. Aber es sieht ärmlich und dürftig aus in diesen Räumen, wo schwarze Thürbeschläge den einzigen Schmuck bilden.

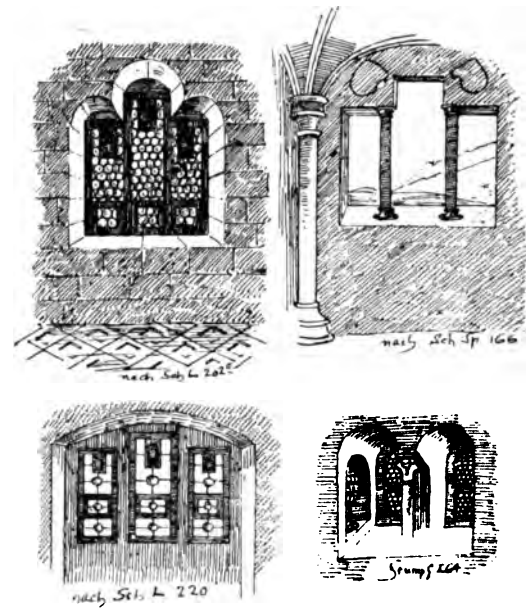
Etwas reicher und vornehmer präsentieren sich einige Interieurs im Spiezer Schilling[c]. Flachgewölbte Holzdecken sind gewöhnlich; über und zwischen den Fenstern werden geneigte Wappenschilde angebracht, die Fenster selbst sind grösser, ihre Formen reicher.

Die Fenster sind in den älteren Darstellungen gewöhnlich in Rautenmusterung verglast[d][1]. Rautenverglasung findet sich in den Chroniken noch bis zum Schlusse des 16. Jahrhunderts (vgl. Fig. 23, 43, 78). Am beliebtesten aber sind seit dem Beginne des 16. Jahrhunderts die traulichen runden Butzenscheiben. Besonders zierlich pflegt der Luzerner Schilling diese Verglasung darzustellen und schmückt damit ebensogut vornehme städtische Bauten, wie einfache Bauernhäuser (Fig. 28). Sehr häufig erscheint hier aber auch eine originelle Art von Verglasung, die ich in alten Bauten noch nirgends getroffen habe: in jedem Rahmenfelde vier Glastafeln, deren Berührungspunkt mit einem Butzenscheibchen besetzt ist (Fig. 26, 30, 69, 122, 123, 127).

[a] Universitätsbibliothek O I 18, fol. 70. — [b] z. B. EO 1, 14, 28 u. a. — [c] SchSp 48, 98[b], 160. — [d] z. B. SchB I 74; EO 30 u. v. a.

[1] Im Wasserhaus Rohr bei Rümlang waren bis zum Abbruch noch Fensterflügel mit Rautenverglasung aus dem 15. Jahrhundert erhalten. Proben davon besitzt das Landesmuseum.

Erst im Luzerner Schilling ist jener Schmuck zu treffen, ohne welchen eine altschweizerische Rats-, Zunft- oder Bürgerstube nicht zu denken ist: die gemalte Wappenscheibe. An und für sich ist das häufige Auftreten dieses Schmuckes in den Interieurs des Luzerner Schilling nichts auffallendes mehr, wissen wir ja aus Luzern, dass schon Dezennien vorher die Sitte der Fenster- und Wappenschenkung selbst in Privathäusern üblich war[1]. Dagegen verdient besondere Beachtung, dass im Luzerner Schilling Glasgemälde schon gelegentlich in den Fenstern von ländlichen Holzbauten erscheinen[a] (Fig. 72). Sehr wertvoll ist in dieser Chronik auch die bildliche Überlieferung der originellen Glasmalereien in der Luzerner Ratsstube[2]: schräg in die Butzenfenster waren die Panner der eidgenössischen Orte gestellt.



123. Fensterformen und Verglasungen (Luzerner Schilling, Stumpf).

Aus Chroniken und anderen alten Bildern lernen wir weiter, wie man die gemalten Wappenscheiben in den Fenstern anzubringen pflegte. Es gilt als unverbrüchliche Regel, dass bei Kreuzstockfenstern die Kabinetscheiben in die Oberlichter versetzt werden[b]. Und in jedem Falle müssen die gemalten

[a] SchL 90[b], 125[b]. — [b] z. B. SchL 38

[1] Th. von Liebenau, Das Aufkommen der Glasgemälde in Privathäusern. Anzeiger für schweizerische Altertumskunde V, 149.

[2] Siehe oben S. 250.

Scheiben mit ihrem oberen Rande den Holzrahmen des Fensters berühren. Von dieser letzteren Regel giebt es in alten Darstellungen — Chroniken, Holzschnitte, Ofenkacheln, Scheibenrisse, Ölgemälde könnten als Belege genannt werden — keine einzige Ausnahme (Fig. 72, 123, 124)[1]. Man ging so weit, viereckige Scheiben selbst in Rundbogenfenstern so hoch hinaufzurücken, dass sie den Bogen berührten (Fig. 43)[2].

Beachtung verdient auch das Rahmenwerk der Fenster. Sehr gern werden im unteren Teile kleine Flügelchen angebracht[a], die durch Drehung in Angeln, oder häufiger durch Seitwärtsschieben geöffnet werden können (Fig. 26, 69, 72, 123, 124)[3]. Gern sind die Rahmen rot gestrichen.

Vorhänge sind bei geschlossenen Fenstern im Innern nirgends zu sehen; dagegen erblickt man einmal[b] bei geöffnetem Flügel eines Kreuzstockfensters einen blendend roten Vorhang, woraus man aber nicht schliessen darf, dass die Vorhänge, wo sie überhaupt zu Anfang des 16. Jahrhunderts gebräuchlich waren, ausserhalb der Glasfläche angebracht worden seien, da in jener Darstellung wohl ein Ungeschick des Zeichners vorliegt.

Gewöhnlich sind die Fenster im Innern von stichbogigen Kammern umrahmt. In capriciöser Weise ist dafür einmal ein Kleeblattbogen gewählt (Fig. 123). Auf eine originelle Fensterkammer bei Stumpf (Fig. 123 rechts unten) sei hier ebenfalls aufmerksam gemacht.

Schon öfters war zu bemerken, dass Hand A des Luzerner Schilling einzig von allen Zeichnern wirkliches Verständnis für architektonische Konstruktion zeigt. Das beweist auch wieder eine prächtige Darstellung des inneren Systems des sogenannten „gotischen Fensterhauses“ (Fig. 124)[4].

---

[a] So SchL 76, 202[b]. — [b] SchL 76[b].

[1] Noch auf Bildern des 17. und 18. Jahrhunderts ist diese Anordnung Regel. — Übrigens wird diese Beobachtung auch durch alle in ursprünglicher Verglasung erhaltenen Scheiben bestätigt. Im Wasserhaus Rohr bei Rümlang z. B. (ca. 1470) befand sich in einem Rautenfenster ein in dieser Weise angebrachtes Göldlin-Wappen; ein Scheibchen aus dem Ende des 17. Jahrhunderts im alten Fensterflügel besitzt das Landesmuseum. — Dort ist dieses System denn auch in allen alten Zimmern wieder verwendet worden.

[2] Genau die nämliche Anordnung wie Fig. 43 zeigt ein in alter Verglasung erhaltenes Rundbogenfenster mit einer Kabinetscheibe von ca. 1515 in der Sammlung des Herrn Jost Meyer-am Rhyn in Luzern; dort ist das Fenster mit Butzenscheibchen verglast.

[3] Solche Fenster mit Schieberflügelchen aus dem Fraumünsteramt in Zürich besitzt das Landesmuseum. Sie sind übrigens in alten Bauten noch häufig zu finden.

[4] Vgl. die Entwickelung dieses Systems bei Rahn, Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz, 428 u. f.; Schweizerstädte im Mittelalter, S. 47.

Die Wände sind in diesen Bildern des Luzerner Schilling fast immer kahl und nirgends mit Teppichen behängt. Zahlreiche Interieurs sind gewölbt, wobei die Dienste und Rippen kräftig rot bemalt, der weisse Grund der Kappen dagegen mit elegantem schwarzem Rankenwerk geziert ist. Solche gewölbte Prunkzimmer[a], die der erste Illuminator des Luzerner Schilling mit

124. Erster Tag zu Stans (Dezember 1481). Luzerner Schilling fol. 124[b].

eingehender Sorgfalt zu behandeln pflegte, sind von höchst vornehmer Erscheinung. Der farbige Fliesenboden zeigt zierliche Musterung, der feine meergrüne Ton der Wände ist durch weissen Fugenschnitt belebt, die energisch umrahmten Fenstergruppen mit ihren zierlichen Butzenscheiben

[a] SchL 76[b], 38, 202[b], 272[b].

und farbenkräftigen Glasgemälden, und die glücklich gestimmte Polychromie der Gewölbe vollenden das Bild. Seitwärts lässt etwa eine offene Thüre in andere Räume blicken.

Weniger prunkvoll, doch um so traulicher sind andere Interieurs des Luzerner Schilling, zu welchen vornehmlich die Ratsstuben gehören[a] (Fig. 124). Schlichte Bretterböden und Holzdecken treten an Stelle der Fliesen und Gewölbe. Die von Konsolen getragenen Decken sind in verschiedenen Systemen vertreten. Glatte Bretterdielen[b] sind ringsum von einem profilierten Friese begleitet; andere Decken sind mit „Riemen" unterzogen; sehr gewöhnlich erscheinen die schon in früheren Darstellungen vertretenen flachbogig gewölbten Dielen[1].

Als Proben von vollständig durchgeführter Holzvertäfelung seien die Abbildungen der Luzerner Ratsstube genannt[c]. Hier begegnet uns regelmässig ein hoher grüner Kachelofen, während in anderen Bildern[d] der Kamin seine Stelle vertritt.

Leicht könnte die Aufzählung interessanter Interieurdarstellungen vermehrt werden. An die gemütliche Zunftstube auf einer neuerdings bekannt gewordenen, Hans Holbein zugeschriebenen Handzeichnung von 1522[2] sei erinnert, dann an die dürftig einfache Stube von Hans Holbeins Schulmeistertafel im Basler Museum. Zahlreich sind Innenräume in Holzschnittillustrationen und auf Glasgemälden[3] dargestellt. Auf einem der ungeschnittenen Stöcke zum Terenz (Basel, Kunstsammlung) begegnen wir der ersten Handzwehel. Urs Grafs Holzschnitte zum Jetzerhandel führen uns sodann wiederholt in eine Mönchszelle. An einer Schnur kann die Klingel gezogen werden, die wenigen Habseligkeiten stehen auf einem hölzernen Brett, Kleidungsstücke werden über eine längs der Wand angebrachte hölzerne Stange gehängt, für Beleuchtung sorgt eine Ampel, die an einer über eine Rolle gehenden Schnur beliebig hoch und tief gehängt werden kann[4]. Das

---

[a] SchL 202[b], 244 u. a. — [b] SchL 124[b], 318, 307[b] u. a., 339[b]. — [c] s. oben „Luzern". — [d] z. B. SchL 135.

[1] Sie finden sich auch in Wirklichkeit nicht selten. Genannt seien unter vielen anderen etwa: Wasserburg Hagenwil, Thurgau; Hohenklingen bei Stein a. Rh.; Silinen-Haus an der Eisengasse in Luzern; Hofkellerei in Chur; Zimmer der Äbtissin Sibylla von Helfenstein aus dem Zürcher Fraumünsteramt im Landesmuseum; Zimmer im „schwarzen Haus" zu Bremgarten.

[2] Mitteilungen der schweizerischen Gesellschaft für Erhaltung historischer Kunstdenkmäler. XII.

[3] Zu den anziehendsten gehört die Stube eines Barbiers und Zahnbrechers auf einer Scheibe im Musée de Cluny, Paris, Nr. 2053: „Jost Richwiller 1553".

[4] Andere Zimmerlampen sind in Interieurs von Urs Grafs Holzschnittpassion dargestellt.

anziehende Bild einer Gelehrtenstube in Renaissance-Ausstattung giebt die „Effigies Erasmi Rotterdami" etc. (Basel, Oporinus, 1553)[1]. — Auf Abbildungen von ländlichen Innenräumen ist später einzutreten.

Die in den späteren Chroniken dargestellten Innenräume bieten weniger Interesse. Die ansprechenden Fenstergruppen werden selten mehr gezeichnet, die architektonische Durchbildung wird überhaupt dürftiger, soweit es sich nicht, wie auf vielen Gemälden, um Räume handelt, denen durch reichere Durchbildung in Renaissanceformen ein antikisierender Anstrich gegeben werden wollte. Der Schmuck konzentriert sich mehr auf die Gerätewelt, deren Betrachtung der gegenwärtigen Studie nicht eingefügt werden kann.

Auffallend ist, dass um 1510, also zur Zeit der reichsten Ausbildung des spätgotischen Fensterhauses, Interieurs von drückender Einfachheit gezeichnet werden[a] (Fig. 23, 33, 78). Ein stehendes Merkmal dieser Gruppe sind niedrige, schmucklose Breitfenster mit schrägen Kammern und rautenförmiger Verglasung. Da die nämliche Fensterform auch an Aussenansichten wiederkehrt und von zwei ganz unabhängigen Zeichnern typisch dargestellt wird, so muss eine Anlehnung an wirklich Gesehenes angenommen werden. Freilich dürften in unserer Gegend solche Breitfenster aus jener Zeit nicht mehr zu finden sein. Es sei betont, dass die nämlichen Illustratoren — der Zeichner von Edlibachs Kopie und Hand B des Luzerner Schilling — auch sonst als Erste mit dem Mittelalter völlig gebrochen und im Kostüm ihrer Figuren unverkennbare lombardische Einflüsse aufgenommen haben.

2. Holzbauten.

Der rasche Fortschritt in der Gestaltung des wohnlichen Daseins hat, wenn man den Chronikbildern glauben darf, um die Wende des 15. und 16. Jahrhunderts auch die Behausungen der ländlichen Bevölkerung berührt. Noch äusserst primitiv sind dieselben in den älteren Darstellungen. Ein einfachster Typus, bei Tschachtlan, dem Berner Schilling, Edlibach vertreten, besteht aus sehr niedrigen, einstöckigen Hütten, deren Wände vielleicht aus Rutengeflecht und Lehm bestehen und weisslich getüncht sind[b] (Fig. 125, 114). Der Eingang öffnet sich an einer Schmalseite, spärliche und kleine Fensterchen durchbrechen die Wände, über die flachen Giebel ist ein Strohdach („Schaub") gelegt, dessen runde Pfetten mässig über die Giebelfronten vorspringen. —

---

[a] SchL 17, 149[b], 194[b] u. a.; EK 113 u. v. a. — [b] Proben: Tsch 197, 687 u. v. a.; SchB I 30[b], I 153 u. v. a.; EO 58 u. a.

[1] Reproduziert in der Stuttgarter „Antiquitäten-Zeitschrift". 1895, Nr. 9.

Auch die Holzhäuser und Speicher werden in den älteren Bildern noch nicht mit jener konstruktiven Durchbildung, oder gar mit jener originellen Ornamentation gezeichnet, die wir an erhaltenen (späteren!) Holzbauten bewundern (vgl. Fig. 125). Doch ist das System des reinen Blockbaues auch den älteren Illustratoren nicht unbekannt[a]. Aber erst im Luzerner Schilling tritt der Holzbau in reicherer Entwicklung auf. Zwar finden sich die strohgedeckten Schaubhäuser auch hier noch immer, aber nicht in Form jener armseligen Hütten, sondern zumeist als Fachwerkkonstruktionen. Unter den Holzbauten

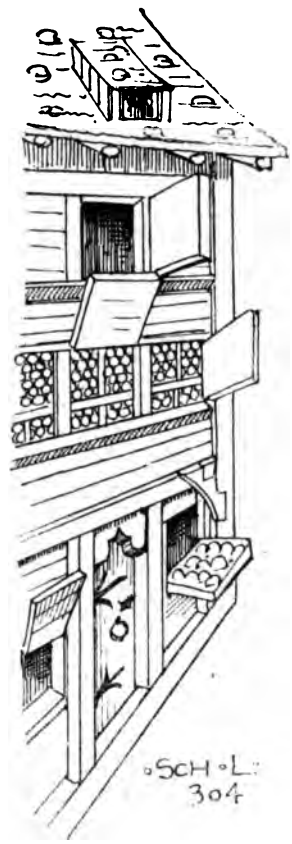
125. Plünderung von Dorf Könlz. Aus Tschachtlan, 197.

sind die beiden Hauptsysteme der Konstruktion, der Blockbau und der Ständerbau, im Luzerner Schilling fast gleichmässig vertreten. Der Ständerbau folgt bezüglich der Wandkonstruktion dem ersten und ältesten der drei von Gladbach[1] unterschiedenen Systeme: die Ständer gehen an den Ecken des Baues durch beide Stockwerke hindurch und sind oben und unten durch Büge verstrebt. Zwischen diesen Ständern sind die durchlaufenden Bänke und Sturze der Fenster eingenutet (Fig. 72 links oben, 32 links, 126, 127).

[a] SchB I 140.

[1] Ernst Gladbach, Der Schweizer Holzstil in seinen kantonalen und konstruktiven Verschiedenheiten. Darmstadt 1868.

Eine originelle Verbindung dieser Ständerkonstruktion mit dem oben (S. 332) entwickelten Typus der städtischen Hausfaçade zeigen Schillings luzernische Stadtbilder (Fig. 126, 127, 118): im Erdgeschosse links der Eingang, rechts die grosse Fensteröffnung für Werkstatt oder Kramladen. Darüber in einem oder zwei Geschossen dicht gereihte Fenster. Überhöhte und gruppierte Fenster finden sich an solchen Holzbauten nicht, sondern nur der Kreuzstock und das einfache Viereckfenster, dessen unterer Teil mit kleinen Flügelchen geöffnet werden kann. Die Verbleiung der Fenster besteht aus Butzen oder Glastafeln, deren Berührungspunkt mit einem Butzenscheibchen ausgesetzt ist. — Die am Äusseren angebrachten Fensterladen werden nach oben aufgeklappt; über den Fensterreihen sind zuweilen Fürschöpfe angebracht; die oft mit Steinen beschwerte Bedachung besteht aus Schindeln oder Brettern; mit Steinen werden wohl auch die Fürschöpfe gegen den Wind gesichert.



126. Typus eines städtischen Holzhauses. (Luzerner Schilling 301.)

Ländliche Bauten im Block- oder Ständersystem ruhen gewöhnlich auf einem steinernen Unterbau, der den Eingang zu Keller und Küche enthält (Fig. 72).

Sehr gern sind den Obergeschossen hölzerne Galerien („Lauben") vorgebaut[a], die auch an steinernen Häusern keine Seltenheit sind[b]. Ihre Stützung geschieht bald durch schräge Büge, bald durch senkrechte Pfosten[c] (vgl. Fig. 72, 130).

Blockbau ist im Luzerner Schilling unter den städtischen Häusern weniger, zahlreich dagegen auf dem Lande vertreten[d]. Die Konstruktion entspricht genau dem Typus der innerschweizerischen Blockbauten, deren Eigentümlichkeiten von Gladbach[1] entwickelt worden sind.

[a] SchL 278, 123[b] u. v. a. — [b] Rathaus Zürich u. a., Feldbacher Altar; viele Basler Häuser auf Merians Prospekt 1615. — [c] So SchL 110 u. v. a. — [d] SchL 259, 93 u. v. a.

[1] a. a. O. S. 35.

Fachwerkbau findet sich vereinzelt schon in älteren Chroniken (Tschachtlan, Fig. 89 oben), sehr häufig dann im Luzerner Schilling und bei Schodoler, um in späteren Bilderwerken (Stumpf, Silberisen, Wickiana) geradezu zum häufigsten System zu werden (vgl. Fig. 41).

In das Innere einer bäurischen Schlafkammer führt uns der Luzerner Schilling bei der Geschichte vom Ettiswiler Frauenmörder Hans Spiess (Fig. 28, S. 113). Die Kammer ist mit wagrechten Brettern vertäfelt; flache Holzdiele; das grüne Butzenfenster ist an der Innenseite mit einem hölzernen Laden verschliessbar; die hölzernen Thürriegel zeigen die auf dem Lande noch heute übliche Form (die u. a. auch in Urs Grafs Passion vorkommt). Ein an der Wand angenagelter kolorierter Holzschnitt kann als Zeugnis für die grosse Verbreitung und Beliebtheit solcher Erzeugnisse („prieff an der Wand“) dienen.

127. Städtische Holzhäuser.
(Luzerner Schilling 61b.)

Dieser Darstellung reiht sich eine sehr typische Bauern-Wohnstube in den „Wickiana“ [a] von 1574 an. In den Butzenscheiben farbige Kabinetscheiben (Bauernscheiben!); um den oberen Kranz des hohen grünen Kachelofens ist ein Gestell von hölzernen Stangen angebracht, wie man es in Bauernstuben noch heute sieht. Kleidungsstücke, Windeln, Bündel sind dort zum Trocknen und Wärmen aufgehängt. An der Fensterbrüstung ist der Spinnrocken in zwei Ringe eingesteckt.

[a] Stadtbibliothek Zürich Ms. F 24.

V. NACHLESE.

Eine Reihe bemerkenswerter Erscheinungen konnte in der bisherigen Darstellung nicht füglich eingereiht werden. Es sind zumeist Einrichtungen, welche öffentlichen Interessen, dem Verkehre, der Rechtspflege, dem staatlichen Leben, Festen und Vergnügungen dienen. Eine strenge Ordnung ist für die kurze Besprechung dieser Dinge nicht wohl zu befolgen; manches greift vom Gebiet der Architektur auch in das der Gerätewelt über und ich muss eine gewisse Willkür der Behandlung und Auswahl vorbehalten.

Zur Kenntnis der Brückenbausysteme geben die Chroniken kaum nennenswerte Beiträge. Gedeckte Holzbrücken — der häufigste Typus — sind in solcher Zahl erhalten[1], dass wir uns kaum nach alten Abbildungen umzusehen haben, um ihre Konstruktion und Verbreitung zu studieren. Bekannt ist, dass die Brückeneingänge oft mit Türmen und Thoren bewehrt wurden, und dass ein Teil der Brücken zur Ermöglichung leichter Absperrung gern als Zugbrücke konstruiert oder sonst leicht wegnehmbar ist.

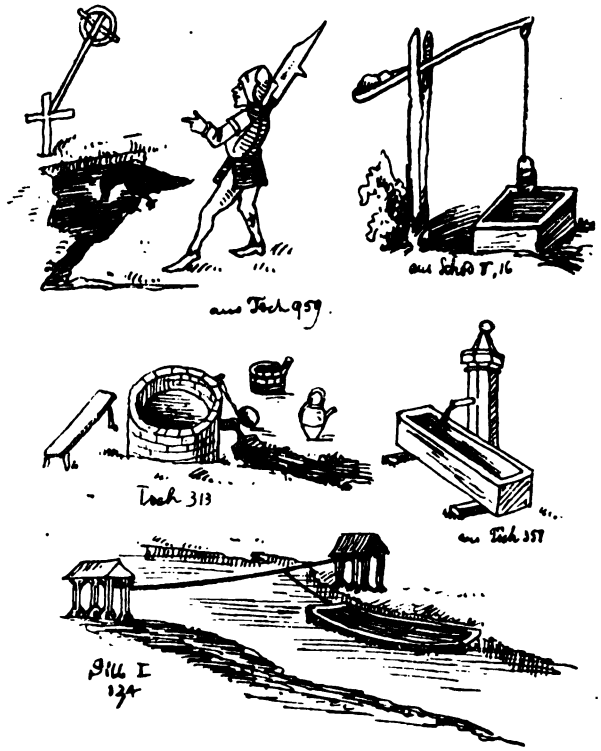
Sodann sind die Brunnen kurz zu berühren (Fig. 128, dazu Fig. 72). Zwei Haupttypen sind vertreten: der Sodbrunnen, bei welchem das Wasser mit Eimern aus der Tiefe einer Cisterne geschöpft wird, und der Stockbrunnen, bei welchem das Wasser durch Röhren in einen Trog ausfliesst. — Die Cisternen der Sodbrunnen sind rund oder viereckig ausgemauert, auch wohl nur mit Holz ausgefüttert. Die Vorrichtung zur Hebung des Wassers besteht aus Gabelholz, Wagbalken, Kette und Eimer. Das Ganze ist öfters mit einer hölzernen Verdachung geschützt. Für weiteres verweise ich auf Fig. 128, wo nach Tschachtlan auch zwei Quellen wiedergegeben sind; die eine derselben ist rund eingemauert und mit einem Trinkgefäss versehen; die Stelle der zweiten ist dem Wanderer durch ein in den Boden gestecktes Merkzeichen angedeutet. Eine Zusammenstellung verschiedener Arten von Brunnen geben auch die späteren Auflagen von Sebastian Münsters Kosmographie: Quellwasser, Regenfass, Eimer-, Pump-, hölzerner und steinerner Röhrenbrunnen. — An dieser Stelle ist an die originellen, nach Vitruv konstruierten Wasserräder auf den zürcherischen Brücken zu erinnern, deren Einrichtung nach alten Abbildungen im „alten Zürich“ [2] beschrieben ist (Fig. 32).

[1] Einige Beispiele: Kapellbrücke und Spreuerbrücke in Luzern, Brücken bei Emmen, Rothenburg, Gisikon im Kt. Luzern, Neubrücke bei Bern; Baden, Mellingen, Olten; Aabrücke bei Sarnen, Schlierenbrücke bei Alpnach u. v. a. Dazu die Stadtbilder bei Stumpf und Merian.

[2] Zweite Aufl., Bd. I, N. 8; dazu oben im 3. Abschnitt unter „Zürich“. — Eine verwandte, doch einfachere Konstruktion nach dem nämlichen Prinzip giebt Valturius, de re

Stattliche Segelschiffe, die sich der Hauptsache nach als bereicherte Ausbildung einer schon in früheren Kunstwerken — der Manesseschen Liederhandschrift[a] z. B. — dargestellten Konstruktion erweisen, sind u. a. auf dem Feldbacher Altar zu sehen[1].

Eine Fähre, in ihrer Konstruktion den heute noch vielfach üblichen genau entsprechend, ist bei Silberisen[b] dargestellt (Fig. 128 unten).



128. Quellen, Brunnen, Fähre (nach Tschachtlan, Schodoler, Silberisen).

Bäder sind nach Stumpfs und Sebastian Münsters Darstellungen viereckige Bassins[c]; sie sind mit einer Mauer gefüttert, die sich als niedrige Brüstung über den Wasserstand erhebt. Kleine, schräge Schutzdächlein legen

[a] Kraus Taf. 41. — [b] Si III 134. — [c] St 173 Baden; SMC 347 Leuk.

militari, 1472. Das Wasser wird hier nicht wie in Zürich durch eimerartige Näpfe heraufbefördert, die an der Peripherie des Rades befestigt sind, sondern wird durch die behälterartigen Radschaufeln selbst aufgefasst.

[1] Es muss Fachmännern vorbehalten sein, die Bedeutung solcher Abbildungen für die Geschichte der Schiffsbaukunst zu würdigen.

sich an die Brüstung an, oder das ganze Bassin ist mit einem einzigen Dach geschützt[1].

Wasserleitungen zeigen jene primitive Konstruktion, die wir auf dem Lande heute noch gelegentlich sehen: eine hölzerne Rinne wird in mässigen Abständen von gespreizten Stangen gestützt[a]. Einen Karpfenteich[b] ausserhalb eines Städtchens stellt Tschachtlan einmal dar. An dieser Stelle sei wieder an den in einem Teiche stehenden hübschen hölzernen Pavillon vor St. Gallen (Fig. 67, links vorn) erinnert, der ohne Zweifel als ein Lusthäuschen zu deuten ist.

In einer Basler Handschrift[c] findet sich das Bildchen eines Fruchtspeichers. Andere Speicher, die auf einem hölzernen Ständerwerk über den Dorfbach gestellt sind, zeigt Tschachtlan (Fig. 125). — Eine Schiffmühle führt eines der Bilder im St. Georgenkloster zu Stein a./Rh. vor Augen. Das mit Ketten ans Land gekoppelte Schiff trägt eine hölzerne Hütte, nebenan ist das Mühlenrad sichtbar. — Auf dem nämlichen Bilde die interessante Darstellung eines Leprosenhäuschens. In dem nach allen Seiten rundbogig geöffneten Bau sitzen die abgesonderten Kranken; einer hält die hölzerne Klapper in der Hand, womit Gesunde vor dem Nahetreten gewarnt, oder auch zu einem Almosen ersucht werden[2]. Öffentliche Aborte in den Städten, wie solche auf der Rheinbrücke zu Basel im 16. Jahrhundert bestanden[3], sind nirgends bildlich dargestellt.

Höchst selten findet man Steinkreuze[d] (als Sühnezeichen oder auch Grenzmarken) abgebildet, wie solche z. B. im Allgäu in ziemlicher Zahl erhalten sind[4].

Ganz unbekannt ist mir Name und Bedeutung der in allen Chroniken und auch auf Holzschnitten, Gemälden, Handzeichnungen ausserordentlich häufig vorkommenden langen hölzernen Stange, die in ein Kreuz endigt, auf

---

[a] St II 382, 220[b], 132[b]. — [b] Tsch 891. — [c] Buch der Heimlichkeit, oder vom Regiment der Fürsten, 1476. Basel, Universitätsbibliothek O II 26. — [d] So z. B. Scho III 214.

[1] So beschaffen waren die Bäder zu Baden noch nach sehr späten Abbildungen, wie etwa einer Handzeichnung Ludwig Vogels im Besitze des Landesmuseums.

[2] Zwei hölzerne Leprosenklappern befinden sich im Antiquarium zu Schaffhausen.

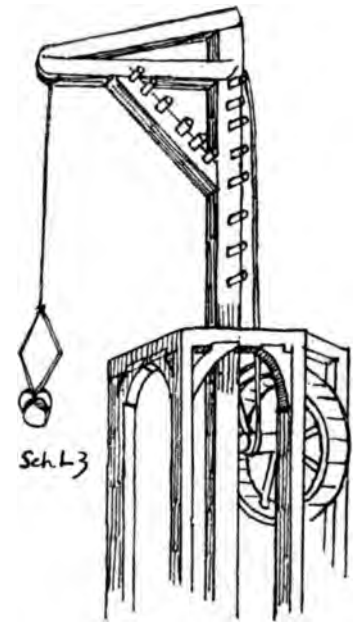
[3] Im „Urbis Basileæ Eucomium" von Paulus Cherlerus, gedruckt 1577 bei Christoph v. Sichem, ist von „duæ in ponte latrinæ" die Rede, mit der näheren Ausführung:

„Pons etiam secreta tenet loca bina: Coloni
In quibus exonerant olidas in flumine feces
Ventrorum quotiens sors insuperabilis urget."

[4] Abbildungen bei Baumann, Geschichte des Allgäus II 126, 326, 328, III 321. — Über das in Sarnen erhaltene Sühnekreuz von Landammann Dionysius Heinzli vgl. R. Durrer, Anzeiger für schweiz. Altertumskunde 1891.

dessen Armen ein kreisrunder Reif befestigt ist (vgl. Fig. 128 links oben). Nirgends findet sich diese Stange an oder bei städtischen Bauten, dagegen ist sie fast in jedem Dorfe und mehrmals neben Brunnen[a] zu sehen. Ob es eine Grenzmarke ist, oder ein Merkzeichen für Quellen und Brunnen?

Die Besprechung von Werkstatträumen führt zu sehr ins Gebiet der Gerätewelt, als dass sie hier durchgeführt werden könnte. Jost Ammanns Holzschnittwerk „die Stände“[1] (1568) bildet ein eigentliches Kompendium solcher Darstellungen. Dazu kommen interessante Holzschnitte bei Stumpf und Sebastian Münster, und überhaupt wird derjenige, der einst das schweizerische Leben im 15. und 16. Jahrhundert beschreibt, aus den Bilderchroniken, aus Handzeichnungen und Glasgemälden eine kaum geahnte Menge der wertvollsten Beiträge schöpfen. — Wegen der mechanisch-technischen Vorkehrungen seien hier einzig einige Darstellungen von Bauplätzen ganz flüchtig gestreift[b]. Mehrmals und schon in frühen Werken, wie im Zürcher Rudolf von Ems (106), ist die aus Krahnen, Zange und Tretrad bestehende Vorrichtung zum Heben von Bausteinen gezeichnet; Fig. 129 giebt eine solche nach dem Luzerner Schilling. Zu den schönsten Darstellungen gehört eine Handzeichnung der öffentlichen Kunstsammlung in Basel, U I 191.



129. Steinzange mit Tretrad (nach Luzerner Schilling fol. 3).

Unter den Vorkehrungen zu Spiel und Vergnügen nimmt die Einrichtung der Schiessplätze das grösste Interesse in Anspruch. Besonders gute Proben sind drei Darstellungen in Edlibachs Kopie[c], die schon mehrmals besprochen worden sind[2]. Sie illustrieren das grosse zürcherische Freischiessen

[a] So Tschachtlan 959; SchB II 132[b]. — [b] z. B. Tsch 20; SchSp 22, 26; SchL 3 u. v. a. — [c] EK 341[b], 343, 346.

[1] In Facsimiledruck herausgegeben in Hirths Liebhaberbibliothek alter Illustratoren, VII.

[2] Reproduziert im Neujahrsblatt der Stadtbibliothek Zürich für 1867 und bei Dr. Walther Merz, Aktenstücke zur Geschichte des Schützenwesens in Aarau. Aarau 1896. — Dazu die interessante Einladung zu einem Schiessen in Rottweil, herausgeg. von F. von Jecklin, Anzeiger für schweiz. Altertumskunde 1894, S. 344.

von 1504. — Erst ein Armbrustschiessen. Der Platz ist seitlich durch Barrièren abgeschlossen, der gedeckte Schießstand in Form eines Kreissegmentes gebogen; gegenüber ist an einem Mäuerchen die Scheibe angebracht; daneben der Zeiger in seinem Häuschen, mitten im Platze eine Sanduhr. — Eine willkommene Ergänzung zu diesem Bilde geben mehrere Darstellungen des Luzerner Schilling. Bei einem Armbrustschiessen[a] entsprechen

130. Baslerthor, Spreuerbrücke und Armbrustschiessplatz in Luzern. Nach Luzerner Schilling Hand A, 123[b].

alle Einzelheiten der Abbildung in Edlibachs Kopie: unbeweglicher Schiessstand, dreibeinige Stühle; die dreieckigen Fähnchen („Schützenfähnchen"), welche als Schützenpreise gelten, stecken bei Edlibach auf dem Dache des Schießstandes, bei Schilling reihenweise im Boden. Die Deckungen der Zeiger bestehen bei Schilling aus einfachen schrägen Blenddächern, welche den

[a] SchL 293[b], 333[b].

ambulanten Deckungen bei Belagerungen genau nachgebildet sind. — Auf anderen Darstellungen[a] (dazu Fig. 130) ist der Schießstand ein allseitig offenes, von einem Dache geschütztes und auf Rollen bewegliches Gehäuse, so dass die Distanzen gewechselt werden können. Der Schießstand ist auf einer anderen Darstellung des Luzerner Schilling mit einem Gatter umschlossen[b], die Zielscheibe schwarz; die Bolzen sind zur Unterscheidung der einzelnen Schützen mit farbigen Flügeln versehen. — Sehr hübsch ist ein Armbrustschiessen auf dem Kopfstück einer Scheibe von 1583 in der Kunsthalle zu Winterthur dargestellt. Wieder sitzen die Schützen auf den typischen dreibeinigen Stühlen unter offener Halle. Der Scheibenstand kann hier mit einer hölzernen Thüre verschlossen werden. Als Deckung des Zeigers dient ein Brett, auf dessen Aussenseite das Bild eines Narren mit der Pritsche geschnitzt ist. — Ein Scheibenriss von Daniel Lindtmayer[c] zeigt vor den in offener Hütte sitzenden Schützen die auf Bänken liegenden Preise in Gestalt von Zinntellern; die Zeiger sind durch niedrige Mäuerchen gedeckt.

Nicht weniger fesseln die Darstellungen von Büchsenschiessen. Zunächst in Edlibachs Kopie[d]. Jedem Schützen ist längs einer durchgehenden Holzbrüstung ein besonderer Stand angewiesen; wird knieend geschossen, so kann der Schütze den Lauf auf der Brüstung in eine Gabel einstützen. Die Preisfähnchen sind in die Brüstung gesteckt. Wer eines gewonnen hat, geht zum Bureau, einem offenen Gehäuse, wo über die Resultate Buch geführt wird. — Auch im Luzerner Schilling[e] ist jedem Schützen ein besonderer Stand angewiesen, dahinter aber erhebt sich ein Schützenhaus in Gestalt eines luftigen zweistöckigen Holzbaues. — Das dritte Bild bei Edlibach stellt die Verlosung aus dem „Glückshafen" dar. Auf hohem Gerüst werden die Lose von einem Kinde aus dem Topf gezogen und ausgerufen[1].

In der baulichen Anlage der Schützenhäuser herrschte naturgemäss eine gewisse Übereinstimmung. Das Erdgeschoss wurde als offene Halle für den Aufenthalt der Schützen gebildet; die oberen Stockwerke ruhen auf hölzernen Pfosten oder steinernen Säulen. Diese Anordnung zeigt ein Schützenhaus im Luzerner Schilling (296[b]), dann wieder jenes von St. Gallen nach dem Stadtbilde von 1545 (Fig. 67), und wieder das Stachelschützenhaus in Basel, das zum erstenmal auf einem 1542 datierten Scheibenriss[f] abgebildet ist. Ein Armbrustschiessen ist hier geschildert. Unter der Halle sitzen die Schützen wieder auf dreibeinigen Stühlen. Die Preise („Aventüren"),

[a] SchL 62[b], 90[b], 123[b]. — [b] SchL 62[b]. — [c] Auktion 50 bei Amsler & Ruthardt in Berlin, April 1895. — [d] EK 343. — [e] SchL 296[b]. — [f] Basel, öffentliche Kunstsammlung U I 126.

[1] Vgl. dazu C. Keller-Escher, Der Glückshafen auf dem Zürcher Freischiessen von 1504. Zürcher Taschenbuch 1882.

ein Becher, Waffen, Kannen, Teller, sind an der Wand auf einem Brette aufgestellt. — Ein Büchsenschiessen mit vielen lustigen Einzelheiten giebt das Kopfstück einer der Scheiben im Basler Schützenhaus (1605), wie denn überhaupt solche Darstellungen auf einer beträchtlichen Zahl schweizerischer Glasgemälde zu treffen sind[a].

Plätze für ritterlichen Zweikampf werden zur Illustration von Justingers Erzählung von dem durch Schlafen gewonnenen Zweikampf des Strettlingers und vom Turnier des Otto von Grandson dargestellt[b]. Innerhalb einer hölzernen Umhagung ist ein kreisrunder Platz abgegrenzt, entweder mit einem Ring aus Spreuern, oder aus weissen Kieselsteinen, oder mit einer Rolle Zelttuch, die in regelmässigen Abständen unterbunden ist.

Auch zum weniger ritterlichen Ball- und Kegelspiel bedarf es einiger Zurüstungen: ein auf drei Seiten geschlossenes niedriges Rahmenwerk von gezimmerten Balken, in welchem die Kegel aufgestellt sind[c].

131. Malstatt. Aus Luzerner Schilling fol. 213.

[a] Basler Standesscheibe von 1579 im Kreuzgang zu Wettingen; Scheibe von 1564 in der Kunsthalle zu Winterthur, u. v. a. — [b] Tsch 23; SchB I 138[b]; SchSp 20[b], 228[b]. — [c] Dar-

Zum Schlusse ist einiger baulicher Vorkehrungen für staatliches nd rechtliches Leben zu gedenken.

Darstellungen von Gerichtsverhandlungen in geschlossenem Raum iebt Edlibach (Fig. 23). Innerhalb der aus Sitzbänken gebildeten Schranken ehen die streitenden Parteien, während das Publikum ausserhalb des Ver- hlages Zutritt findet. — Dem Luzerner Schilling verdanken wir sodann öchst wertvolle Abbildungen von Gerichtsstätten („Malstatt") im Freien[a] ig. 131). Die gemauerte Brüstung, welche den Platz sechseckig umschliesst, t von sechs Eingängen unterbrochen. Die Mitte des Platzes bezeichnet ein indenbaum. Sein Stamm ist bis in Brusthöhe von einer durch Flechtwerk ısammengehaltenen Erdanschüttung umgeben, die als Tribüne zum Verlesen ffentlicher Bekanntmachungen dient. Bei einer einfacheren Malstatt fehlt die auer; der Lindenbaum ist bloss von einem Flechthag umschlossen. — Bei tumpf (II 181) ist der Landsgemeindeplatz von Zug gut abgebildet: der chteckige Platz ist ummauert und mit vier Bäumen bestanden, von denen wei mit hölzernen Gerüsten (Tribünen?) armiert sind.

132. Folter. Aus Luzerner Schilling, fol. 216.

estellt auf dem Bilde des Zurzacher Rossmarktes im St. Georgenkloster zu Stein a. Rh.; nn in Scho II, u. a. O.

[a] SchL 213, 263; dazu eine Gerichtsverhandlung vor den Stadtthoren von Rottweil bei yff, fol. 622.

Die Einrichtung einer Folterkammer wird durch zwei Bilder des Luzerner Schilling[a] veranschaulicht. Besonders deutlich ist die Einrichtung einer „Strecke", die auch in Urs Grafs Jetzerhandel vorkommt, zu erkennen[1] (Fig. 132).

Scheiterhaufen werden, wie zahlreiche Abbildungen[b] zeigen, um eine steinerne Säule herum geschichtet; die nackten Delinquenten sind mit einer Kette an die Säule festgebunden.

Die Vorrichtungen zum Rädern[c] sind gleich den Scheiterhaufen im Freien angebracht. Der nackte Delinquent wird auf der Erde über dreikantigen Holzstücken liegend festgebunden, worauf ihm der Henker mit Wucht das Rad über den Körper hinwälzt. Darauf wird der Gemarterte auf das Rad geflochten und auf einem hohen Pfosten dem Wetter und den Vögeln preisgegeben[2]. — Von dieser Art der Räderung ist eine zweite zu unterscheiden, welche in schweizerischen Darstellungen nur zur Schilderung von Heiligen-Martyrien, in ausländischen Bilderquellen[3] aber auch zu gerichtlicher Exekution vorkommt. Die in den einzelnen Darstellungen[d] etwas verschiedene Zurüstung besteht im wesentlichen aus einem hölzernen Gestell, in welchem zwei an der Peripherie mit spitzen Haken besetzte Räder ähnlich wie Mühlsteine drehbar sind. Der Delinquent wird zwischen dieselben an einen Pflock befestigt.

Die für mehrere Orte historisch beglaubigte „Trülle" — in Zürich, Luzern, Winterthur, Stans haben z. B. nachweisbar solche existiert — ist in keiner alten Darstellung zu treffen. Dagegen ist die Guillotine auf dem Bilde

---

[a] SchL 129[b], 216. — [b] z. B. SchZ 215; SchB II, St, SchL mehrmals. — [c] SchSp 220[b]; SchL 22, 280, 285; St I 94 u. v. a.; Urs Graf, Kunstsamml. Basel UX 90. Unter die ältesten zählt die Darstellung in der St. Meinradslegende. Stumpfs Holzschnitt reproduziert bei Baumann, Geschichte des Allgäus II, 322. — [d] Zu den ältesten gehört die Darstellung auf einem Tafelbilde, Anfang des 16. Jahrhunderts, im Besitz von Herrn Meyer-am Rhyn in Luzern; spätere Abbildungen: Si III zum Martyrium der Zürcher Stadtheiligen; Scheibe von 1659 im Kloster Eschenbach, Luzern.

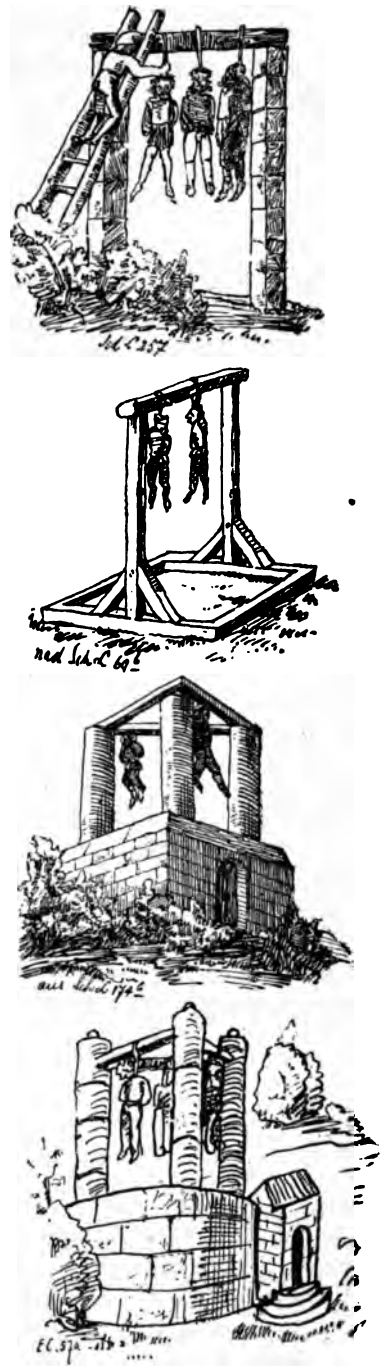
[1] Eine solche Vorrichtung ist noch im Rathause zu Vicosoprano erhalten. (J. R. Rahn, Wanderungen durch zwei Bündner Thäler. S.-A. aus dem Zürcher Taschenbuch für 1897, S. 112.)

[2] Der Königsmörder Rudolf von Wart lebte auf dem Rade noch drei Tage lang. Vgl. Kopp, Gesch. IV, 1 S. 112. — Dazu die umständliche Beschreibung des Vorganges aus dem Jahre 1579 bei Joh. Conr. Troll, Geschichte der Stadt Winterthur, 1845, S. 207.

[3] So in den „Chroniques de France", I 53[b]. — Ebendort eine in schweizerischen Darstellungen nicht vertretene Zurüstung zum Stäupen: der Delinquent, mit dem Rücken an einen Pfahl gelehnt, ist sitzend auf einen Tisch gebunden. Das zu stäupende Glied ist auf einen Block befestigt, auf welchem der Henker Hand oder Fuss abschlägt. — Ebendort eine in schweizerischen Abbildungen ebenfalls unbekannte Darstellung des Pfählens: der Delinquent wird auf einen in den Boden gerammten spitzen Pfahl gestürzt.

einer Enthauptung schon in der Mitte des 16. Jahrhunderts vertreten[a]. Andere Arten der Enthauptung, welche keiner besonderen Zurüstung bedurften, haben uns hier nicht zu beschäftigen.

Seiner hervorragenden Bedeutung im Rechtsleben des späteren Mittelalters und des 16. Jahrhunderts entsprechend erscheint in alten Darstellungen ungewöhnlich häufig der Galgen. Er steht immer ausserhalb der Stadtmauern, und gern weithin sichtbar auf einer Anhöhe[1]. Die Darstellungen des 15. Jahrhunderts, und auch noch einige aus dem Anfang des 16. zeigen stets hölzerne Konstruktion. In einer Handschrift des Rudolf von Ems[2] erscheint die anscheinend älteste Form: der Horizontalbalken wird von zwei Pfosten getragen und die Konstruktion durch schräge Büge verstärkt. In einem Bilde des Luzerner Schilling sind die Holzpfosten in ein liegendes Rahmenwerk eingelassen und unten seitlich verstrebt (Fig. 133, Nr. 2). Schon in Darstellungen des 15. Jahrhunderts treten ausser den zweipfostigen Galgen solche mit drei Pfosten auf, die ein Balkendreieck tragen. Diese Form ist in den Darstellungen des 16. Jahrhunderts weitaus am häufigsten. An Stelle der hölzernen Pfosten treten seit dem Anfang des 16. Jahrhunderts in den



133. Galgen, nach Luzerner Schilling und Edlibach Kopie.

[a] Bernhardt Brandts Weltchronik, Basel 1553, fol. 90[b].

[1] Man vergleiche die Stadtbilder bei Stumpf, Sebastian Münster und Merian, nach denen sich die Lage des Galgens für die meisten der dargestellten Ortschaften topographisch bestimmen lässt. — Es wäre übrigens an der Zeit, auch die zahlreichen volkstümlichen Überlieferungen über den Standort von Galgen zu sammeln.

[2] In München, reproduziert bei Schultz, Deutsches Leben im 14. und 15. Jahrhundert, S. 43.

Abbildungen Pfeiler aus Stein. Es hat somit den Anschein, dass damals die älteren Holzkonstruktionen durch gemauerte Werke ersetzt zu werden begannen, was auch durch einige urkundliche Nachrichten bestätigt wird[1]. — Sehr oft ist der Galgen von einer Umfassung eingeschlossen; sie besteht entweder aus einem einfachen Lattenhage[a], häufiger aber aus einer Mauer auf dreieckigem[b], quadratischem oder kreisrundem Grundriss[2]. Der so eingeschlossene Raum dient als Begräbnisstätte der Gehängten. Ein besonderes Thörchen gewährt den Zugang. (Vgl. die sehr typischen Nr. 3 und 4 von Fig. 133.) Solche Abschlüsse hatten wohl guten Grund, denn die leiblichen Überreste armer Sünder waren ein gesuchtes Requisit zu abergläubischen Zwecken. — Mit den Darstellungen unserer Bilderquellen stimmen die wenigen noch erhaltenen Reste von Hochgerichtsbauten, deren Studium Sache einer gewiss nicht uninteressanten Monographie wäre, vollkommen überein[3].

[a] SchL 219. — [b] SMC 373, 403.

[1] Der Bau der Richtstätte in Sursee, „mit drei synwellen Sülen wie das zu Willisouw ist", wurde 1545 an Jakob zum Stäg, Erbauer des Rathauses in Sursee, verdingt. (Th. von Liebenau, Anzeiger für schweiz. Altertumskunde 1883, S. 377.) — Winterthur hatte bis 1537 einen hölzernen, später einen Galgen auf steinernen Säulen, die erst 1723 zerfielen (Troll, Geschichte von Winterthur, S. 223). — Zu Aarburg wurde 1564 auf 1565 eine Mauer um das Hochgericht erstellt. (Freundl. Mitteilung von Dr. Walther Merz aus den Amtrechnungen.)

[2] Der kreisrunde, ca. 80 cm hoch aufgeführte und auf breiter Treppe zugängliche Unterbau der Richtstätte zwischen Stans und Stansstad ist noch erhalten. — Der 1581 in Stuttgart errichtete, ca. 60 cm hohe Richtplatz hiess im Volksmund der „Käse".

[3] Hier nur noch einige Notizen: Ein von vier steinernen Säulen getragener Galgen befand sich zu Valangin (Neuenburg), abgebildet im Musée neuchatelois, 1890/91, S. 11 zu Maurice Tripet, Recherches sur les maitres des hautes œuvres. — Ein Galgen mit vier hölzernen Pfosten ist bei Vérard, Chroniques de France II, 226[b], 241, u. a. dargestellt. — Gemauerte Säulen eines Galgens waren 1891 auf Schloss Jürgenberg im bündnerischen Vorderrheinthal noch wohl erhalten, wogegen ein Galgen mit zwei steinernen Säulen und darübergelegtem Querholz, der 1862 zu Oberhalbstein noch erhalten war, seither zerstört ist. (Gef. Mitteilung von Herrn Prof. Rahn.) Noch heute sind zwischen Vicosoprano und Borgonuovo Galgensäulen zu sehen (Rahn, Wanderungen durch zwei Bündner Thäler, S. 113). Auch zu Disentis soll ein Galgen noch vorhanden sein (Mitteilung von Herrn Präsident de Mont in Villa, Lugnez). Auf der Lenzerheide stand ein solcher noch in den Sechzigerjahren (Mitteilung von Herrn Direktor Angst). Vom Galgen von Schwyz besitzt Herr Kunstmaler R. Zünd in Luzern eine Zeichnung. Bedeutende Reste (Steinpfeiler) sodann haben sich vom Hochgericht des Zehntens Goms im Oberwallis erhalten; auch zu Wisserlen (Obwalden) ist die Stelle eines Hochgerichtes nachweisbar (Mitteilung von Dr. R. Durrer in Stans). — Mit Benutzung älterer und neuerer topographischer Abbildungen liesse sich der Gegenstand leicht weiter verfolgen.

Namen- und Sachregister.

Die Namen von Künstlern sind durch Cursivdruck hervorgehoben. Für andere Personennamen erhebt dieses Register keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Auch bei der Aufstellung des Sachregisters wird freies Ermessen vorbehalten.

Aarau, Abbild. 219
— Kantonsbibliothek 127, 158
— Stadtplan 211
— Stadtratssaal 212
— Museum, Standesscheiben von Muri 190, 253, 275
Aarburg 360
— Abbild. 219
— Siegel 198
Abkochen 131
Aborte 352
Ägeri, Abbild. 220
— *Karl von* 253
Albrecht, König 73, 154, 163
Alpenlandschaft 48, 132
Altdorf, Abbild. 220
Altstätten, Rheinthal, Abbild. 220
Amstaldenhandel 112
St. Andreas, Schloss, Abbild. 221
Angenstein, Schloss 221
Apiarius, Samuel 228
Appenzell, Abbild. 221.
Arbedo, Schlacht 123
Arbon, Abbild. 222
Arlesheim, Abbild. 222
Arteuser, J., Zeichner 215
Artillerie im Verteidigungssystem 318
A S, Monogrammist 166
Assisi, S. Francesco 187
Asper, Hans 82, 141, 142, 202, 207, 210, 221, 226, 263
Augsburg, Stadtplan 211
Bach, Johannes zum, Maler 16
Bach, Nikolaus zum, Maler 16
Bäder 143, 351.
Baden, Abbild. 189, 223.
— Bäder 352
Bahrprobe 114
Balkone 318
Barbari, Jacopo de' 210
Barrièren vor den Thoren 306
Basel, Abbild. 210, 224
— Stadtplan 211, 212, 214
— Stadtsiegel 197
— öffentl. Kunstsammlung 84, 105, 213, 289, 296, 312, 358, 385.
— historisches Museum 153, 212, 228, 231.
— Universitätsbibliothek 77, 84, 150, 168. Matrikelbuch 191. Handschrift der schönen Melusine 316, 341. Buch der Heimlichkeit 352
Bauernleben, Darstellungen aus dem 114, 115, 129, 346, 349
Bauplätze 118
St. Beat, Legende 95
Befestigungen, provisor. 296
Beggenried, Abbild. 228
Belagerungsbilder 31, 41, 47, 67, 91, 106, 310
Bellinzona, Darstellungen 192, 229
Berg, Adam, Drucker 76
Bergfried 311
Berghuten 32, 291
Berlin, Kupferstichkabinet 3
Bern, Abbild. 192, 201, 229
— Stadtplan 211, 214
— Staatsarchiv 246
— Stadtbibliothek 36, 73, 84, 157, 243. Bilderserie 190
— Bibliothek von Mülinen 167, 243
— Predigerkloster, Wandgemälde 190
— Bilder aus der Gründungsgeschichte 28
— Belagerungen 31
Berger, H. H., Exlibris (1594) 96
Bertius, Petrus, Stadtbilder 204, 227—282 passim
Bichler, Heinrich 48, 124, 157, 158
Biel, Abbild. 230
Bienenkörbe als Wurfmaterial 312
Bipp, Schloss, Abbild. 231
Birseck, Abbild. 231
Bischofszell, Abbild. 231
Blenddächer 322
Blockbauten 347
Bock, Hans 206, 228
Bollwerke, hölzerne 307
Bordoni, Girolamo, Drucker 76
Botentracht 33
Bottmingen, Abbild. 231
Brandt, Bernhardt, Chronist und Chronik 148, 203, 359

Brandt, Stadtbilder 219—282 passim
Braun (Bruyn), Städtebuch 204, 220—282 passim
Breidenbach, Bernhard von 200
Bregenz 185
Bremgarten, Abbild. 192, 231
— Stadtarchiv 127
— schwarzes Haus 345
Brennwald, Heinrich 137
Brücken 350
— zur Verbindung von Burgteilen 294
Brügge, St. Johannshospital 187
Brugg, Abbild. 233
— Stadtsiegel 197
— Wappen 195
Brunnen 350
Brysacher, Lorenz 169
Bubenberg 28
Bubikon, Abbild. 234
Büchel, Emanuel 231
Bülach, Abbild. 234
Bullinger, H., Chronik, Kopie in Basel 81, 167, 194, 206, 242, 304
— Kopie in Zürich 168, 206, 242, 244, 254, 262, 270, 275, 279
Buonas, Schloss, Abbild. 234
Burgdorf, Abbild. 234
— Siegel 198
Burgen 91, 293
Buttet, Daniel 212, 246

Castelen b. Ettiswyl, Abbild. 234
Cham, Kirche 221
Chambery, Bibliothek 200
Cherlerus, Paulus 227, 352
Chiromantie 163
Chouet, Pierre 241
„Chrattenturm“ auf dem Zürichberg 293
Chroniken, deutsche illustrierte 18
Chroniken, gedruckte 18
— französische illustrierte 19
Chroniques de France 288, 311, 327
CS, Monogrammist, Holzschneider 148, 155, 223, 263, 296
Chur 337
— Abbild. 234
— rhät. Museum 211, 235
— Stadtwappen 155
— Stadtsiegel 197
— Hofkellerei 345
Cysat, Renward 165
— Joh. Leop. 215

Dächer 173, 180
— der Türme 300
Dachselhofer, Hans, Glasmaler 202, 230
Dedikationsbilder 90, 121
Diessenhofen, Abbild. 235
— Stadtplan 214
Dietrich, Kaplan zu Lichtensteig 11
Dirnen 31, 64
Dirnentanz in Zurzach 167
Disentis 360
Dittlinger, Heinrich 23
Dorfbefestigung 327
Dorfkirchen 286
Dornach-Holzschnitt 77, 91, 127, 194, 222, 236, 259
Dorneck, Abbild. 236
D G O, Monogramm 101
Dudelsack 118
Dürer, Albrecht 236
Dresden, Kupferstichkabinet 123
Dyg, Hans 136

Edlibach, Gerold, Chronik 70, 184, 192, 193, 194, 222, 242, 243, 255, 269, 271, 276, 279, 288—360 passim
— Wappenbuch in Donaueschingen 70, 201, 242, 244, 270
Edlibach, Kopie der Chronik 81, 96, 223, 242, 243, 255, 269, 273, 276, 284—360 pass.
Eglisau, Abbild. 207, 236
Egeri, Abel, Maler (1549) 94
Egerten 28
Eidgenossenschaft, Gründungssagen 154
Einsiedeln 106
— Abbild. 236
— Stiftsbibliothek 74, 137
— Brunnen 201
— Brühl 291
— Druckort 94
— Martinis Stiche 213
E, Monogrammist 165
Elucidarius, Von allerhand Geschöpfen 274
Ems, Rudolf von, Weltchronik in St. Gallen 3, 48, 174
— in Zürich 8—11, 179, 300, 304, 312
— in Berlin (Toggenburger Bibel) 11—14, 180, 299, 300, 312
Entlebuch, Abbild. 237
Erasmus, Porträt 148
Erker 316
Erlach, Rud. von 49
Erne, Georg, Basel, Drucker oder Verleger 77
Erntescene 132
Erstürmungen 91, 142
Eschenbach, Kt. Luzern, Abbild. 237
— Glasgemälde 358
Eschenbacher Tafel i. Landesmuseum 186
„Ester“ 330
ES, Kupferstecher 74
Etterlin, Petermann, Chronikschreiber 89
— Chronik 89, 139, 148, 201, 203, 246
Ettiswil, Abbild. 237
— Sakramentsgeschichte 113
— Sakramentskapelle 113, 289

Ettiswil, Tafelbilder 189, 234
Eyck, Jan van 187

Façadentypen 332
Façadenmalereien 336
Fachwerkbau 349
Fahnen, Abbildungen 159, 165
Fallenter, Franz 253, 254
Fallgatter 179, 180, 304
Falkenstein, Alt-, Abbild. 237
— Neu-, Abbild. 237
Fasnachtsfeste 96, 112
Feldaltar 290
Feldkanzel 290
Fensterformen 335, 346
„Fensterhaus" 343
Fensterkammern 343
Fensterrahmen 343
Fechter, W. 137
Feldbach, Abbild. 238
Feldbacher Altar 105, 188
Feldmesse 34
Feuersbrunst in Bern 32, 44
Fisch, Hans Ulrich 211, 219, 244, 262
Flachshecheln als Wurfmaterial 47
Fliesenböden 287
Florenz, Sammlung Pallavicini, Teppich 245
Flugblätter 228
Folterseil (Strecki) 114
Folterkammer 358
Foresti, Filippus, Chronik 200
Frank, Melchior 211, 239
Frauenfeld, Abbild. 238
— Museum 188, 238, 348
— Stadtbild im Chor der Kirche 238
Freiberg, Ludwig von 118
Freiburg, Abbild. 192, 201, 238
— Stadtplan 211
— Martinis Plan 213
— Stadtsiegel 198
— Museum 211, 239
— Tour Henri 314
Frey, Felix, angebl. Porträt 189, 223
Friedrich III., Ruin 26
— VII., Graf von Toggenburg 11, 131
Frig, Ludw., gen. *Carle*, Formschneider 204, 210, 275
Fritschi 112
Froschauer 139, 141, 202, 274
— -Bibel 141
Froissart 311
Fründ, Johann 16
Fugenschnitt 181
Fugger, österr. Ehrenwerk 243, 245
Furter, Michael, Drucker 74, 89, 90, 91
Fussängel 312

Galgen 124, 359
St. Gallen, Abbild. 201, 239, 211, 214
— Stadtbibliothek 3, 137, 239
— Stiftsbibliothek 137
Gastmahl 64, 160
Geilinger, Joa. Jac., Maler 256
Gemmi, Bergstrasse 107
Gemperlin, Abraham, Drucker 76
Genua, Söldnerschlacht 127
Genf, Abbild. 241
— Musée archéologique 188
Gent 187
Gerbelius, Nicolaus 225
Gerichtsplätze (Malstatt) 357
Geschütze, Abbild. 78, 189, 160
Geschützblende 179, 180, 313
Geschützlager und Geschützdächer 323
Gessler, Darstellungen 92, 154, 163
Gewölbedekorationen 287
Giornico, Schlacht 126
Giotto 187
Glareanus, Heinrich 89
Glarus, Abbild. 242
Glaser, Hans Heinrich 225
Glis, Abbild. 242
— Altarbild 242, 263
Glurns, Tirol, Thor 304
Goms 360
Gottesurteile 114
Gottlieben, Abbild. 242
Grabkapelle 288
Graf, Urs 89, 94, 95, 105, 155, 296, 345, 358
Graff, Stephan, Drucker 76
G R, Monogramm (Georg Ringel, Gotthard Ringgli) 150, 275
Grandson, Schlacht 68, 123
Graubünden, Abbild. von Ortschaften und Schlössern 235
Graz, Landesarchiv 243, 245
Greifenberg, Abbild. 242
Greifensee, Abbild. 242
— Blutthat 34, 99, 131, 142
Grendel 298
Greyerz, Zwinger 314
Grimm, Sigismund 211
Grob, Hans Ulrich 165
Grottenburgen 291
Grüningen, Abbild. 243
Gubel, Überfall auf dem 189
Guillotine 358
Guler, Chronik 149, 204, 234
Gusserker 180
Gyger, J. C. 215

Habsburg, Abbild. 243
— Neu-, Belagerung 106
Haffner, Franz 214
Hagenbach, Peter, Reimchronik 200
Hagenwil 345
„Hald", Monogrammist 101
Hallwil, Abbild. 244
Hauszeichen 336
Hautt, David, Kupferstecher 255
H D, Monogrammist 135
Hecken 328
Heermusik 32, 62, 130
Heidegger, Heinrich (1769) 96

Heidelberg, Universitätsbibliothek 164
Henricpetri, Drucker, Basel 148, 149
St. Heinrich am Basler Münster 186
Herrin, Rudolf 82
Hertenstein, Porträt 234
H H, Monogrammist, Xylograph 148, 230
Hiltensperger, Joh. Jost 153
H W, Monogrammist 165
H L S, Xylograph 238
Hoffmann, Jakob, Maler, 160, 164
Hohenklingen, Schloss 313, 345
Hohlziegel 174
Holbein, Hans 136, 148
Hohenrain, Abbild. 244
Hollar, Wenzel 213, 253
„Hölzerne Stadt" 297
Holzhäuser in Städten 348
Holzhalb, Hans Heinrich 44
Honterus 146
Hondius, Jodoc., Amsterdam 229
Hopenhauser, habsburgische Chronik 243
H P P (?), *Monogrammist* 144
Hufeisen an Wegkapellen und Kirchenthüren 289
Hurden 315
Hürlimann, Kupferstecher 256
Hus, Joh., Porträt 149
— Verbrennung 38
Huseneck, Rudolf, Fürsprech in Basel 90
H V, Monogrammist 142, 144 u. f., 201, 239
H V B, Xylograph-Monogrammist 226
H V K, Monogrammist 101

Initialen 36, 61, 90, 129
Interieurdarstellungen 182, 184, 338
Interieurs, kirchliche 287
I T C, Monogramm 76
St. Jakob a. d. Sihl, Schlacht 132
— a. d. Birs 132
Jenichen, Balthasar 210
Jetzerhandel 94, 115, 146
Jost, St., Kapelle am Bürgenstock 289
Julius II., Geschenke an die Eidgenossen 155
Jürgenberg 360
Justinger, Chronik 166
— Kopie in Bern (Bibliothek von Mülinen) 206

Kaiserstuhl, Abbild. 244
Kalbermatten, Johannes 263
Kandel, David 148, 223
Kanonen aus dem Schwabenkrieg, Abbild. 97
Kappel 186
— Abbild. 202, 244
Kappelerkrieg, zweiter 159
Karl der Kühne 126
— Porträt 149
Karl der Grosse. Darstellungen 4, 91, 162, 186
Kegelschieben 131, 356
Kiburg, Abbild. 244
Kiener, Hans 60
Kilchberg, Siegel 197
Kirchberg, Kirchhof 287
Kirchenverglasung 287
Kirchenbilder in Berner Chroniken 284
Kirchenmodelle, Heilige mit 185
Kirchliche Ausstattungsstücke 288
I K, Monogrammist (Jakob Koch) 160
Klaus, Bruder 94, 122, 143, 148
Kleinbogenfries 284
Klingnau, Abbild. 245
Klingenberger Chronik 137
Klosterplan von St. Gallen 173
Knopf, Franz 264
Koblenz, Staatsarchiv 17
Koch, Jakob 160
Königsfelden, Abbild. 245
— Glasgemälde 179
Konstanzer Konzilschronik 17, 169
Kranach, Lukas 148
Kreuzchen, weisse (und rote) als eidg. Abzeichen 68, 91
Kriegsschiffe 132, 326
Kriegszüge 32
Krummsäbel, italienische 126
Küchler, Hafner 155
Kündig, Jakob, Drucker, Basel 148
Kunstformen, architektonische, in der Chronikillustration 284

Landenberg, Vogt von, 143, 154, 163
Landkarten 141
Landschaftsbilder, älteste 48, 105
Lang, Joh. Kasp. 167, 215, 245
Laubengänge 330
Laufen und Rheinfall, Abbild. 245
-Uhwiesen, Kirche 301
Läubscher, Joh. Heinrich 215
Laupen, Schlacht 30, 42, 55
— Burg 295
Lausen, Wandgemälde 187, 255
Lausanne, Abbild. 246
— Stadtplan 212, 214
— Munizipalitätszimmer 212
Leker, Heinrich der, 168
Lenzburg, Abbild. 246
— Siegel 196
Leopold, Herzog, Porträt 166
Leprosenhäuschen 352
Leprosenklappern 352

Lettner 287
Letzen 34, 131, 326
Leu, Hans 105
Leuchtpfannen 337
Leuk, Kirchturm 360
Lenzerheide 360
Liestal, Abbild. 214, 246
Lindtmayer, Daniel 245
Lindtmeyer, Felix 255
Lirar, Thoman, Chronik 200
Locarni, Pietro martine, Drucker 76
Luther, Porträt 148
Luttenschlager, Fridolin 211
Luzern, Abbild. 91, 193, 246
— Martinis Plan 213, 215
— Stadtsiegel 197
— Stadtbibliothek 16, 84, 99, 153, 156, 160, 166, 213
— Bibliothek des Histor. Vereins der V Orte 150
— Stiftsarchiv 246
— Histor. Museum 81, 190
— Kapellbrücke, Bilder 81, 94, 190, 220, 237, 244, 253, 255, 259, 262, 268, 269, 270, 316, 323
— Tafelbilder zur Kreuzlegende 300, 318, 358
— Holdermeierturm 301
— Krienbachthor 304
— Rathaus 337
— St. Leodegar 187, 190
— Bild am Ölberg zu St. Leodegar 316
— Mordnacht 163
— Silinen-Haus 345
L W, Monogramm 101

Manessesche Lieder-Handschrift 8, 175, 304, 313, 318, 351
„Manteaux" 322
Mantel, lombardischer 98
Manuel, Niklaus 105, 296, 335
Manuel, Hans Rudolf 81, 148, 150 u. f., 166, 202, 227, 230, 262, 268
Marschordnung 40, 67, 130
Marktschiffe 283
Marktplatz 163
Martini, Martin 76, 156, 211, bes. 213, 215, 237, 239, 253, 255, 304, 310
Matsch, Elisabetha von, 11
Mauern und Türme 299
Mauern, Zerstörung der 311
Mayr, Hans, Drucker 76
Meinrad, Legende von St., 74, 91, 137. 141, 184, 201, 236, 358
Meisner, Daniel, Stadtbilder 205, 219—282 passim
Mellingen, Abbild. 254
Memling, Hans 187
Mentzinger, Pfarrer, in Diessenhofen 215
Merian, Mathäus 195, 205, 207, 212, bes. 214, 221, 226, 231, 236, 237. 281
Merian, Kaspar 215
— Topographie 195, 207, 219 bis 282 passim
Metzgerzug in Zürich 168
Meyer, Dietrich 168, 276
Midart, Lorenz 81, 83
Missgeburten 114
Mönchenstein, Abbild. 254
Moosburg b. Effretikon 301
Morgarten, Schlacht 30, 42
Moser, Martin, Maler 190, 254
M S, Holzschnitt-Monogrammist (ca. 1540) 94
Moutier-Grandval, Siegel 198
Mülhausen, histor. Museum 166
München, Hof- und Staatsbibliothek 74
— Kupferstichkabinet 213
— Münchenwyler, Kloster 125
Münster, Sebastian, Cosmographie 94, 148, 162, 197, 202, 203, 209, 210, 351, 360
— Stadtbilder 220—282 pass.
Münsterlingen, Abbild. 254
Münzwerkstätte 54
Murer, Zürcher-Karte 1566, 219—282 passim
— *Christoph* 94, 139, 152, 153, 204, 275
— *Josias* 139, 154, 203, 210, 211, 214, 275
— Helvetia sacra 255
Muri, Abbild. 254
Murten, Abbild. 255
— Schlacht 48, 68, 123 u. f., 132, 143, 156
Musikinstrumente 112
Muttenz 187
— Abbild. 255
— Wandgemälde 189, 255

Nancy, Schlacht 68, 126
Neuenburg, Siegel 196
Neunkirch, Wappen 195
— Siegel 197
St. Niklausen b. Kerns, Wandgemälde 179
Nürnberg, german. Museum 77
Nüscheler, J. Kasp. 215

Oberhalbstein 360
Ochsenfeld, Vereinigung der Eidgenossen 168
Olgiati, P. F. Buonaventura 237
Ökolampad, Porträt 149
Olten, Abbild. 255
Oltingen, Abbild. 255
Oron, Siegel 198
Ostendorfer, Michael 200
Ötlishausen, Schloss, Thurgau 237

Pannerträger der eidg. Orte 62, 164
Parallelperspektiven 209 u. f.

Paris, Louvre, Handzeichnung 105
— Musée de Cluny, Glasgemälde 345
Perret, Antoine 229
Perspektivische Schnitte 184
Petri, Adam, Buchdrucker 89
Pfäffikon, Turm 294
Pfauen, Dorf 125
Pferde-Darstellungen 53, 106
Pflege Kranker und Verwundeter 31, 32
Pflockhütten 325
Pilatusberg 106
Pinet, Description etc. 241
Plepp, Josef 211, 214, 215, 230
Prozessionen 118
Psalterium aureum 172
Püntiner, Maler, 294
P P W, Monogrammist 88

Rädern 114, 358
Rahn, Heinrich 79
Rauw, Joh., Cosmographie 227
Ranft, Abbild. 255
Rapperswil, Abbild. 255
— Malerei am Rickenmannschen Hause 152
— Siegel 195
Rathausen, Abbild. 259
Regensberg, Abbild. 259
— Alt-, 295
Regensburg, Marienkirche 200
Rheinau, Abbild. 255
Reichenstein, Abbild. 259
Reisetaschen 97
Reisewagen 14
Renaissance, Eindringen in die Architekturdarstellungen 284
Richenthal, Ulrich von, 17
Ringel, Georg, Kupferstecher 149
Ringen 111
Ringgenberg, von, 28
Ringle, M. J., Stecher 214
Ringgli, Gotthard 149
Rohr bei Rümlang 341, 343
Rom, Abbild. 91
Romfahrt Kaiser Heinrich VII. 17
Romont, Graf von, 124
Rot, Hans von, 151
Rothenburg, Guta von, 118
Rüeger, J. J. 167, 245, 261
Rudenz, Siegel 198
— Burg 294
Rüdesheim, Oberburg 173
Rundschilde, italienische 126
Russ, Melchior, Chronist von Luzern 118
Ryff, Andreas 166, 228, 229, 263, 357

Salat, Joh. 137
Salem, Kloster 164
S A N, Monogramm 101
Sarnen, Abbild. 259
— Staatsarchiv 157
— Frauenkloster, Ölgemälde 260
— Sühnekreuz 352
Schaffhausen, Abbild. 260
— Plan 215
— Antiquarium 153, 188, 293, 307, 316, 337, 352
— Staatsarchiv 167
— Stadtsiegel 198
Schanzkörbe 322
Scheiterhaufen 358
Schedel, Hartmann, 200, 201, 225, 241
Schiessen 112
Schießscharten 314
Schiessplätze und Schützenhäuser 353
Schiffmühle 352
Schildhalter der eidg. Standeswappen 89 u. f.
Schilling, Diebold, Berner 35, 184, 192, 225
— Amtl. Chronik I. u. II. Bd. 222, 292–360 passim
— III. Bd. 60, 284–360 pass.
„Spiczer" Schilling 49, 201, 229, 284—360 passim
Schilling, Burgunderkriege in Zürich 124, 225, 307, 308, 309, 312, 314, 318
— Luzern 81, 99 u. f., 157, 184, 194, 223, 225, 228, 229, 234, 236, 237, 242, 246 bis 251, 254, 255, 264, 268, 270, 277, 279, 284—360 passim
Schlachtordnung 159
Schlüsselscharte 174, 175
Schnabelburg 186
Schönenwerd, Abbild. 262
Schongauer, Martin 304
Schöpf, Berner Karte 230
Schosshalde, Gefecht 30
Schodoler, Werner, Chronist und Chronik 127 u. f., 159, 193, 194, 223, 225, 229, 231, 294—360 passim
Schradin, Chronik 81, 83, 91, 96, 115, 327
Schriber, Jörg 126
Schwabenkrieg, Darstellungen 85, 126, 160
Schwarz, Berthold 168
Schweizerdolch bei Künstlermonogrammen 153, 165
Schwemmen 114
Schwizer, Jörg (Buchbinder, 1577) 100
Schyrenbrand, Hans, Verleger in Mülhausen 150
Schwyz 360
– Abbild. 262
— Staatsarchiv 137
Segelschiffe 351
Seld, Georg 211
Sempach, Abbild. 262
— Schlacht 30, 42, 73, 123, 142, 144, 150, 166
— Sempacherkrieg 162, 165
Sickinger, Gregorius 81, 149, 155, 211, 230, 239, 264
Sichem, Christoffel von, 208
Siegel mit Architekturbildern 195

Sigismund, Kaiser 16, 26, 118
— Porträt 149
— Einzug in Bern 32, 53
Silberisen, Christoph 158, 193
— grosse Chronik 194, 206, 270, 297, 319, 351, 358
— kleine Chronik II, u. I, 81, 229
— Kappelerkrieg 220, 244
Simler, Josias 148, 204
— Stadtbilder 220—282 passim
Sitten, Abbild. 262
— Dom 300
— Valeria 198
— Museum 198
— Kapitelssiegel 198
Solothurn, Abbild. 205, 210, 263
— Stadtplan 211, 214
— Rathaus, Bilder 81. Relief 264
— Marktturm 264
— bunte Bedachungen 301
— Eichthor 305, N.
— Belagerung 31
Specker, Clemens 73, 191
Speicher 352
Spiegel, Johann, Drucker 76
Spiess, Hans, Verbrecher zu Ettiswil 114
Spiez, Abbild. 264
Spinnstube 143
Stacker, Heinrich, Kupferstecher 76, 237
Ständerbauten 347
Stans, Abbild. 264, 360
„Stapfen" 330
Strassenbeleuchtung 337
Stein a. Rh. 337
— Abbild. 268
— Kloster, Wandgemälde 189, 190, 281, 357
Steinkreuze 352
Steinstossen 111
Steinzange 28, 180, 353
Stengel, Monasteriologia 237
Stocken, Kuno von, 42
Stocker, Joh. Casp. 215
Stockholm, Glasgemälde 244
Stöffer von Justingen 201, 201
Stouffer, Christoph 228
„Strecki" 95
Streichwehren 318
Strettlingen, von, 28
Stumpf, Chronik 81, 94, bes. 139 u. f., 147, 162, 168, 206, 286, 304, 315, 318, 319, 331, 337, 351, 352, 358
— Stadtbilder 201 u f., 207 u. f., 215, 219—282 passim
— Kopie nach Brennwald 94, 234, 245, 256
— Lobsprüche auf die XIII Orte d. Eidgenossenschaft (Stadtbilder) 203, 220 bis 282 passim
Sursee 360
— Abbild. 268
— als Druckort 88

Täfer 345
Tagsatzungen 48, 118, 167
Tassin, Description etc. 229
Tell, Darstellungen 92, 93, 94, 143, 154, 163, 169
Thore und Thortürme 301
Thun, Abbild. 268
— historisches Museum 156
— Siegel 198
— Schloss 314
Toggenburger Bibel s. Ems, Rudolf von
Toggenburg, Graf Friedrich VII. von, 33
Triner, F. Xav., Maler 220
Trülle 358
Tschachtlan 22—35, 182, 192, 222, 229, 238, 255, 286 bis 360 passim
Türme 180, 299
Turnierdarstellungen 28, 100 112
Turnierplätze 356
Tutilo, Elfenbeintafeln 173

„Umlauf" 314
Urban, St., Abbild. 268
Usteri, Martin 44, 90, 166

Vadian 137, 202, 240
Valangin 360
Valturius, de re militari 304 bis 330 passim
Venedig, Plan 210
Verglasung der Fenster 341
Verteidigungstechnik 311
Vicosoprano 358, 360
Vogel, Ludwig 360
Volksfeste 111
Vorhänge 343
VS, Monogrammist 147

Wädiswil, Abbild. 269, 194
Wägmann, Hans Heinr. 81
Waldmann, Hans 122
Waldstätte, Darstellungen zur ältesten Geschichte 92
Walenstadt. Siegel 198
Wallfahrtskapelle aus Holz 290
Walliser, Darstellung von, 26, 38
Walther Mathys 166
Wandereisen, Hans, Drucker 201
Wangen a./A., Abbild. 231, 269
Wappen der eidg. Stände 89
Wappenscheiben 342
Wappentafeln 162, 166
Wartturm 293
Wasserläufe, Befestigung der 298
Wasserleitungen 352
Wasserräder in Zürich 350
Wasserstelz, Schloss, Abbild. 269
Wasserthore 304
Weymann, H. 237
Wegkapellen 289

Wehrgänge 314
Weibeltracht 121
Weiherhaus 296
Weintrotte 35
Werd, Abbild. 269, 246
Werkstatt 143, 353
Werly, Lorenz, in Freiburg 156, 213, 239
Werthenstein, Kloster, Bilder 254
— Abbild. 269
— Votivbild 270
Wettingen, Abbild. 270
— Standesscheiben 81, 275, 356
Wetzikon, Abbild. 270
Wick, Joh. Jakob und Wickiana 77, 94, 164, 194, 220, 224, 228, 236, 242, 244, 245, 254, 276, 279, 281, 349
Wien, k. k. Hofbibliothek 243
Wietlisbach, Abbild. 231, 270
Wikon, Abbild. 270
Wildegg, Abbild. 270
Wildenburg, Herr von, 163
Wildenstein, Abbild. 270
Willisau 360
— Abbild. 270
Winterlin, Joh. Kasp. 254, 255
Winterthur 360
— Abbildung 270
Winterthur, Kunsthalle, Glasgemälde 245, 270, 356
Winkelried, Struthan 92, 143
— Arnold 123, 150, 152
Wirtshäuser (Gartenwirtschaft) 112
Wirtshausschilde 337
Wirz von Uerikon 127
Wisserlen (Obwalden) 360
Witz, Konrad 188
Wolf, J. Rud., Drucker in Zürich 149
Wolfenschiessen 154
Wurfmaschinen 324
Wurstisen, Chronik und Chronist 149, 167, 204, 226, 227, 228, 318, 325
Wyl, Abbild. 271

Zähringen, Herzog von, 28, 55
Zehender, Joh. 215
Zelte 325
Ziegel, farbige 300
Ziegler, J. 215
Zigeuner 145
Zinnen 180, 312
Zofingen, Abbild. 271
— Stadtplan 212
Zug, Abbild. 279
— Stadtplan 211
Zugbrücken 305
Zugänge, unterirdische der Burgen 295
Zürich, Abbild. 193, 271
— Stadtplan von Murer 211, 214
— Kirchen 163
— Grossmünster 188
— ehemaliges Wandgemälde im Fraumünster 188
— Fraumünster 162
— Rathaus 348
— Stadtheilige, Legende 162
— Belagerung 31
— Zürichkrieg, alter 33
— Landesmuseum 189, 244, 273, 315, 318, 341, 343, 345
— Kantonsbibliothek 3
— Kupferstichkabinet des eidg. Polytechnikums 153, 156
— Staatsarchiv 210
— Stadtbibliothek 23, 36, 44, 70, 77, 84, 94, 96, 137, 150, 153, 156, 164, 169, 223, 270, 279
Zurzach, Kirche 301
— Pferdemarkt 142
Zwerggalerie 285
Zwingli, Porträt 141, 159

Historische Schriften

aus dem Druck und Verlag von **Friedrich Schulthess** in **Zürich,** zu haben in **allen** Buchhandlungen:

Bluntschli, Prof. Dr. *Geschichte der Republik Zürich.* Neue Ausgabe in 12 Heften. Mit Vignetten. gr. 8° br. Fr. 9. —; M. 7. 50

Dändliker, C. *Ursachen und Vorspiel der Burgunderkriege.* Eine schweizergeschichtliche Studie. 8° br. Fr. 1. 80; M. 1. 60

Egli, E., Dr. *Die Schlacht bei Cappel* 1531. Mit 2 Plänen und einem Anhang ungedruckter Quellen. 8° br. Fr. 2. 40; M. 2. —

Frey, Ad., Prof. Dr. *Die helvetische Armee* im Jahr 1799 und ihr Generalstabschef *G. v. Salis-Seewis.* gr. 8° br. Fr. 2. —; M. 1. 80

Heer, Justus. *Oswald Heer.* Lebensbild eines schweizerischen Naturforschers. Mit Portrait.

I. Die Jugendzeit. 8° br. Fr. 3. —; M. 2. 80

II. Heer's Forscherarbeit. Von Prof. Dr. Schröter und Dr. Stierlin. Mit Bildern. Fr. 6. —; M. 5. —

III. Heer als Mensch und Bürger in seiner spätern Lebensperiode. Von G. Heer. Fr. 2. 60; M. 2. 40

Heer, G. *Landammann und Bundespräsident Dr. J. Heer.* Lebensbild eines republikanischen Staatsmannes. Mit Portrait. 8° br. Fr. 3. —; M. 2. 80

— — *Vaterländische Reden.* 8° br. Fr. 3. —; M. 2. 80

— — *St. Fridolin,* der Apostel Alamanniens. 8° br. Fr. 1. 20; M. 1. —

Meyer von Knonau, Gerold. *Aus mittleren und neueren Jahrhunderten.* 8° br. Fr. 5. —; M. 4. —

Meyer, Wilhelm. *Die Schlacht bei Zürich 1799,* 26/27. September. Mit Plan. 8° br. Fr. 2. —; M. 1. 80

Oechsli, Wilhelm. *Quellenbuch zur Schweizergeschichte.* gr. 8° br. Fr. 8. —; M. 7. —
in Originaleinband Fr. 10. —; M. 8. 40

— — Neues Quellenbuch der Schweizergeschichte. *Kulturgeschichtliches.* gr. 8° br. Fr. 8. 40; M. 7. —
geb. Fr. 10. —; M. 8. 40

Schneider, A., Prof. Dr. Der Zürcher Canonicus und Cantor Magister *Felix Hemmerli.* Mit einer Tafel. 4° br. Fr. 5. —; M. 4. —

Steiner, Ad., Prof. Dr. Der Zürcher Professor *Joh. Heinrich Hottinger.* 4° br. Fr. 3. —; M. 2. 40

Valaer, M. *Johann von Planta.* Gr. 8° br. Fr. 2. 40; M. 2. —

Wyss, G. v. *Zürich im Ausgang des XIII. Jahrhunderts.* gr. 8° br. Fr. 1. —; M. —. 90

Neue im Text vermehrte, verbesserte und mit Illustrationen bereicherte Auflage der

Geschichte der Schweiz

von Dr. C. Dändliker

in drei Bänden mit gegen 400 Bildern, Holzschnitten, Karten und Plänen.

Druck und Verlag von F. Schultheß in Zürich.

Preis für das vollständige Werk:

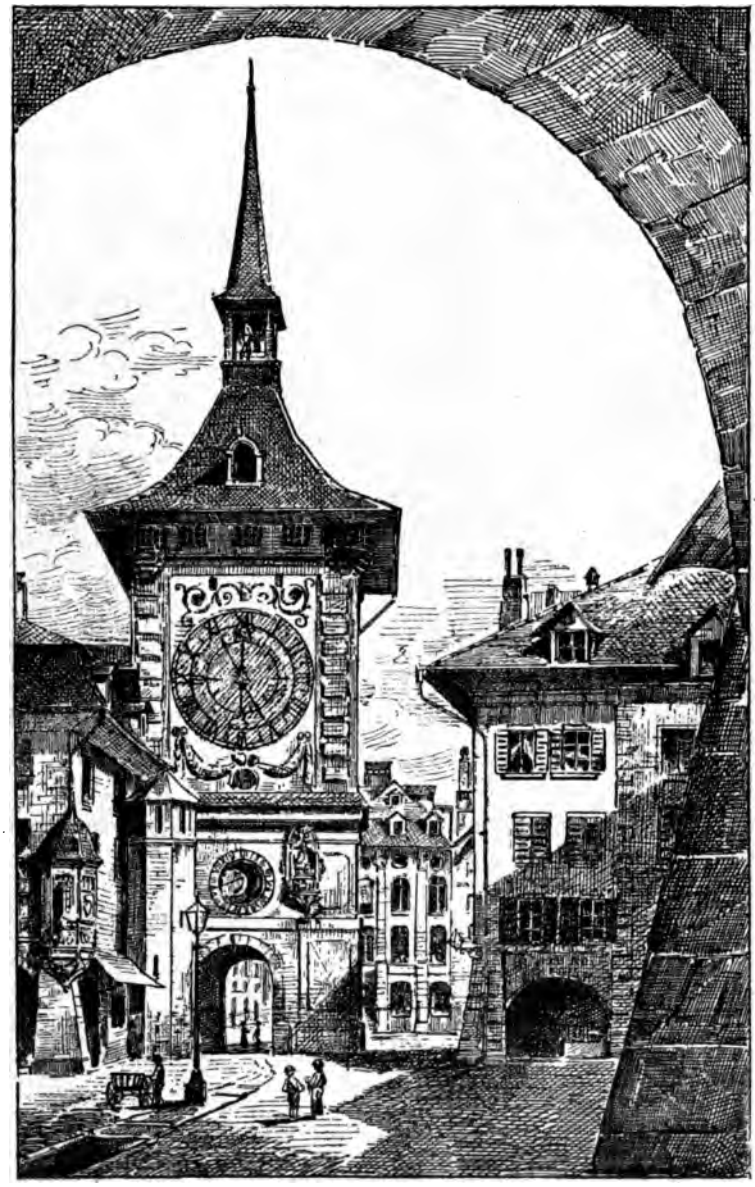
geheftet Fr. 39. —; M. 31. 60; in solidem geschmackvollem Originaleinband Fr. 50. —; M. 40. 60.

Es kann dasselbe auch nach und nach, bandweise oder in der gegenwärtig erscheinenden Lieferungs-Ausgabe durch jede Buchhandlung bezogen werden.

Illustrationsprobe aus dem zweiten Bande des Werkes:

Entwurf zu einem Glasgemälde von H. Holbein.

Illustrationsprobe aus Vändliker, dritter Band.



Der Zeitglockenturm in Bern.